Czytanie narracji

O figurach narracyjnych w literaturze (nie tylko) polskiej XX i XXI wieku

Czytanie narracji

O figurach narracyjnych w literaturze (nie tylko) polskiej XX i XXI wieku

pod redakcją
Jolanty Pasterskiej i Michała Żmudy

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

RZESZÓW 2019

Recenzowała
dr hab. AGNIESZKA NĘCKA

Opracowanie redakcyjne i korekta
BOGDAN STRYCHARZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
MAREK KUC

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

Publikacja dofinansowana z dotacji celowej na prowadzenie badań naukowych lub prac rozwojowych oraz zadań z nimi związanych, służących rozwojowi młodych naukowców oraz uczestników studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2019

ISBN 978-83-7996-703-2

1645

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; http://wydawnictwo.ur.edu.pl
wydanie I, format B5, ark. wyd. 13,20, ark. druk. 16,625, zlec. red. 74/2018

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

JOLANTA PASTERSKA, MICHAŁ ŻMUDA
Między tradycją a eksperymentem. Wprowadzenie 7

* * *

MAŁGORZATA WARCHAŁ
„Wielka Gra" a zabawy dziecięce. Indie jako utracona kraina dzieciństwa w powieści *Kim* Rudyarda Kiplinga 14

KRYSTYNA GIELAREK-GORCZYCA
Narracja w beletrystyce historycznej Anieli Gruszeckiej na przykładzie powieści *W grodzie żaków* 26

MONIKA LIZAK
Strategie narracyjne w prozie Waldemara Łysiaka 39

MARCELINA JANISZ
Wewnętrzny rejestr myśli. Narracja a psychologizm w wybranych utworach Piotra Guzego 61

IZABELA ZAHACZEWSKA
*** (*A słowo stało się ciałem*). Opowiadanie Wojciecha Gniatczyńskiego jako przykład literatury obozowej 88

SYLWIA MAJDOSZ
„Skarbonko moja, gliniana świnko, dzienniczku, coś tu jednak wrzucę". Słów kilka o nieopublikowanym dzienniku Bogdana Wojdowskiego 99

ANNA FIEDEŃ-KUŁAK
Narracje „codzienne". O diariuszach Anny Frajlich 119

* * *

ALEKSANDRA SMUSZ

Mityzacja biografii na przykładzie narracji o Brunonie Schulzu. Rekonesans i perspektywy badawcze 142

ANNA PUZIO

Podróże do „wnętrza". *Uczty i głody* Zyty Rudzkiej 161

PAWEŁ SZCZYREK

Narracje o artyście. Autorefleksja metaliteracka w prozie Janusza Rudnickiego 179

KRZYSZTOF SOCHA

Kwadrant przepływu narracji, czyli cztery twarze narratora-bohatera. O *Zespole ojca* Piotra Czerwińskiego 192

ERWINA DYBISZ

Z perspektywy Londynu. Narracja migracyjna w *Wyspie obiecanej* Jacka Ozaista 210

MICHAŁ ŻMUDA

Intermedialna migracja. Narracja podróżnicza i filmowe symulakry w *Pani na domkach* Joanny Pawluśkiewicz 223

IZABELA BIEROWIEC

W odpowiedzi na krytykę. *Brick Lane* Moniki Ali jako współczesna kobieca powieść imigracyjna 238

Indeks osób 257

Między tradycją a eksperymentem. Wprowadzenie

Współcześnie termin „narracja" objął zasięgiem nie tylko literaturoznawstwo i krytykę literacką, ale także filozofię, kognitywizm, psychoanalizę i nauki społeczne, stał się też pojęciem często (nad)-używanym przez język polityki. Katarzyna Rosner źródła wzmożonego zainteresowania narracją upatruje w zmianie:

> jaka dokonuje się [...] w rozumieniu [...] kategorii człowieka, jego tożsamości, podmiotu, jednostki ludzkiej. Zmiana polega na odchodzeniu od przedmiotowego czy substancjalnego rozumienia człowieka i zastępowaniu go ujęciem, które akcentuje specyficzną czasowość tego bytu. Pojęcie „narracja" okazuje się inspirujące dla tych prób nowego określenia, czym jest człowiek, ponieważ narracja jest także sekwencją czasową, a jej struktura wewnętrzna wypracowana przez jeden z kierunków literaturoznawczych, odniesiona do czasowości bytu ludzkiego, pozwala precyzyjniej wyrazić pewne intencje[1].

Abstrahując od ontologicznych rozważań wokół przemian pojęcia tożsamości jednostki rozpatrywanych w kontekście rozumienia i czasowości, warto podkreślić jedynie, że pojmowanie narracji w pewien sposób projektuje i konstytuuje (za Heideggerem) jednostkową tożsamość, obejmując trzy płaszczyzny czasowe: przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość. Na podstawie narracji można prześledzić zarówno proces rozumienia z perspektywy jej bohatera (narracja od wewnątrz), jak i spojrzeć na proces (sekwencję), który jest w toku (narracja w toku)[2]. Tak pojmowana

---

[1] K. Rozner, *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 7. Por. tejże, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

[2] Taż, *Narracja jako pojęcie filozofii...*, dz. cyt., s. 11.

narracja odpowiada zatem strukturze ludzkiego poznania i rozumienia.

W związku z powyższymi ustaleniami można przyjąć, że narracja może być podstawową strukturą rozumienia, ale także strukturą tekstu. Warto jednak podkreślić, że interesująca dla badań literaturoznawczych jest przede wszystkim koncepcja łączenia zarówno sekwencji zdarzeń, jak i sposobu ich opowiadania. Nawiązując do tych założeń, w tomie zgromadzono artykuły, których układ ma odzwierciedlać różnorodność form narracyjnych oraz ich przemiany na przestrzeni ostatniego stulecia w twórczości prozatorskiej polskich i zagranicznych autorów. Zaproponowana kompozycja tomu prowadzi od tradycyjnych sposobów opowiadania w stronę ujęć eksperymentalnych.

W pierwszej części tomu *Czytanie narracji. O figurach narracyjnych w literaturze (nie tylko) polskiej XX i XXI wieku* znalazło się zatem omówienie prozy Rudyarda Kiplinga, publikującego u progu nowego stulecia powieść *Kim*. Małgorzata Warchał interpretuje ten utwór w kontekście orientalizmu Edwarda Saida, który „zderza" z koncepcją zabawy zaproponowaną przez Johana Huizingę. Taki zabieg pozwala spojrzeć na Indie jako utraconą (przez kolonizatorów) krainę dzieciństwa. O narracji w powieści historycznej dla dzieci *W grodzie żaków* pisze Krystyna Gielarek-Gorczyca. Akcentuje złożoność materiału wynikającą z niejednolitego charakteru ontycznego fabuły, na którą składa się materiał historyczny, obejmujący fakty historyczne, autentycznych bohaterów i prawdę o danej epoce, a także fikcja, będąca wytworem myśli autora. Istotne jest również zagadnienie adresata czytelniczego, implikujące koncepcję narratora pełniącego funkcje mentora i wychowawcy młodego odbiorcy. Skoncentrowanie uwagi na odbiorcy stwarza możliwość wskazania pewnych zalążków nowego – w stosunku do narracji XIX-wiecznej prozy – sposobu opowieści. W tym kontekście interesujący staje się namysł nad możliwościami wykorzystania w prozie materiału historycznego, łączenia go z fikcją i przenoszenia na grunt współczesności. Temu zagadnieniu – w odniesieniu do twórczości Waldemara Łysiaka – poświęcony

został również artykuł Moniki Lizak. Historia jest także ważnym elementem prozy psychologicznej Piotra Guzego, której dotyczy artykuł Marceliny Janisz. Autorka przygląda się narracji o jednostce zniewolonej, której biografia naznaczona jest traumatyczną przeszłością. Bohaterowie Guzego odzwierciedlają skomplikowaną, dwoistą naturę człowieka. Odmienną strategię narracyjną stosuje zaś Wojciech Gniatczyński w niepublikowanym opowiadaniu *** (*A słowo stało się ciałem*). Izabela Zahaczewska analizuje, w jaki sposób autor *Wierszy dla Magdalenki* konstruuje pozbawioną jednoznacznych ocen opowieść o obozie Auschwitz. Neutralna w swej wymowie narracja przybiera charakter sprawozdania z przybycia do Oświęcimia. O niepublikowanym dzienniku Bogdana Wojdowskiego i tej diarystycznej formie zapisu traktuje natomiast artykuł Sylwii Majdosz. Dzięki analizie tego tekstu bardziej czytelne stają się choćby wybory tematów literackich autora *Chleba rzuconego umarłym* czy specyfika jego twórczego warsztatu. Na szczególną rolę diariusza w życiu pisarza/poety zwraca uwagę także Anna Fiedeń-Kułak, przedmiotem oglądu czyniąc dzienniki Anny Frajlich. Z jej dziennych zapisków jasno wynika, że poetka-emigrantka wykorzystuje je nie tylko do tego, by narzucić sobie rygor zapisu (pozornie) prozaicznych zdarzeń, ale także by dać świadectwo między innymi własnej praktyce krytycznej.

Literatura przełomu XX i XXI wieku obfituje w ciekawe propozycje narratywistyczne. W tym okresie obserwujemy bowiem wyraźne zmiany tendencji kreowania świata przez pisarzy. Taka skłonność owocuje odejściem od opowieści naśladującej rzeczywistość ku formom podkreślającym zmyślenie. Zasadne wydaje się więc pytanie o źródła i o przyczyny, które powodują rozpad dotychczasowych uwarunkowań. Mimo tych przewartościowań i upływu czasu nie zmienia się jedno – pierwotny przymus snucia opowieści. Znakomicie ową niezmienną modę na narrację oddał Roland Barthes, pisząc, że „opowiadanie jest obecne we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach [...]. Narodziło się wraz z samą historią ludzkości; nie ma ani nigdzie nie było społeczeństwa nie znają-

cego opowiadania”[3]. Potrzeba ta wymusza na pisarzu, by opowiadać inaczej, a na badaczu/czytelniku, by oryginalnie odczytywać praktykowane formy narracyjne.

W drugiej części publikacji pomieszczone zostały interpretacje uwzględniające złożoność współczesnych narracji, ich heterogeniczność. Młodzi badacze śledzą nie tylko sposoby zapisywania i konstruowania ciągów zdarzeń, ale także najistotniejsze z punktu widzenia współczesnych metodologii literaturoznawczych problemy kulturowe. Aleksandra Smusz analizuje narracje biograficzne w kontekście twórczości Brunona Schulza. Zestawienie wybranych aspektów badań biograficznych w dziedzinie schulzologii z dokumentami źródłowymi prowadzi do wniosku, że prezentują one biografię autora *Sklepów cynamonowych*, odwołując się do mitów i legend narosłych wokół pisarza. W artykule omówiono wybrane przekazy na temat życia Schulza i wskazano, jakie metody badawcze mogą służyć obiektywnemu zaprezentowaniu życiorysu twórcy. Anna Puzio na podstawie lektury *Uczt i głodów* Zyty Rudzkiej bada tworzywo współczesnych narracji, analizuje prozatorskie środki literackie stosowane do rozwijania fabuły i konstrukcji literackiej, wskazuje cechy nieepickiego modelu prozy, w którym optyka rozważań zostaje przeniesiona z dbałości o fabułę, akcję, chronologię, mnogość zdarzeń i ich współzależności na fragmentarycznie zarysowane profile postaci, naszkicowane rysy ich tożsamości oraz realiów życia. Zwraca też uwagę na operowanie mitem. Autorka bada te elementy narracji, które pozwalają odejść od wypracowanego przez powieść realistyczną modelu „opowiadania opowieści”.

„Przekształcenia” i gry formami narracyjnymi w powieści o artyście śledzi Paweł Szczyrek, poddając oglądowi wybrane utwory Janusza Rudnickiego. Analiza konkretnych typowo „rudnickich” rozwiązań stylistyczno-językowych, dekonstruowanie fabuły, odsłanianie warsztatu pisarskiego, refleksje metaliterackie, nawiązania autobiograficzne – prowadzą do wniosku, że autor tekstu *Po-*

[3] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przekł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327.

ciąg, ja, łebski fryzjer i inni realizuje dwie konwencje tej popularnej odmiany powieści: *mimesis* procesu twórczego oraz powieść o artyście (*Künstlerroman*). Zaproponowana przez Rudnickiego gra konwencją i niejasny status ontologiczny dzieła literackiego odsłaniają nowy potencjał realizacji tej formy gatunkowej. Z kolei Krzysztofa Sochę interesuje powieść *Zespół ojca* Piotra Czerwińskiego. Autor odczytuje tę prozę przez pryzmat krytyki feministycznej. Obrana przez Czerwińskiego perspektywa, znaczona zmiennymi narracjami: ojcowską, męską, emigrancką oraz artystyczną, wpisuje się we współczesny dyskurs dotyczący ról kulturowych i tożsamości jednostki. W tle do głosu dochodzą środki narracyjne służące opisowi ojczyzny i obczyzny, a także kulturowy kontekst, który wpływa na wizję ojczyzny i kraju osiedlenia. Do narracji migracyjnych nawiązuje też tekst Erwiny Dybisz. Przedmiotem jej zainteresowania są literackie ujęcia zagranicy jako nowej przestrzeni egzystencji. Autorka, poddając analizie utwór Jacka Ozaista *Wyspa obiecana*, bada sposoby wyrażania doświadczeń migracyjnych, interpretuje zmieniający się we współczesnym świecie status (e)migranta i miejsca: domu/ojczyzny/obczyzny jako przestrzeni oswojonej. Michała Żmudę zajmuje związek kulturowego wymiaru migracji z problematyką mediów popkultury. Celem rozważań jest opis narracji o podróży w powieści dokumentalnej *Pani na domkach* Joanny Pawluśkiewicz. Uwadze poddany zostaje sposób osadzenia tego utworu w fikcji wykreowanej przez współczesne media oraz to, jak taki zabieg wpływa na literacką reprezentację przestrzeni, w której odbywa się podróż. Powieść Pawluśkiewicz podważa związek topografii z jej reprezentacją. Pokazuje niemożność uchwycenia zmedializowanej przestrzeni, która „ucieka" przed narratorką. Problem narracji migracyjnych interesuje także Izabelę Bierowiec. Rozważania podjęte w artykule *W odpowiedzi na krytykę. „Brick Lane" Moniki Ali jako współczesna kobieca powieść imigracyjna* osadzone są jednak w innych niż polskie realiach, co dowodzi uniwersalności narracji o podróży. Szkic dopełnia dyskurs prezentowanych wcześniej w tomie prac, które ukierunkowane są na poszukiwanie tropów obcości i swojskości w powieściach,

a przede wszystkim tego, jak twórcy nowej prozy konstruują tożsamość za pomocą narracyjnego tworzywa.

Kompozycja tomu ma zatem układ eliptyczny. Przypomnijmy, że monografię otwiera artykuł interpretujący prozę, która ukazuje życie jednostki na pograniczu dwóch odrębnych kultur (Indie i Irlandia), zbiór zamyka zaś analiza powieści traktującej o problemach tożsamościowych migrantki z Bangladeszu, która osiadła w Anglii. Obie perspektywy wyzyskujące odmienne formy narracyjne oddają nie tylko kulturową różnorodność świata początku i końca XX wieku, ale przede wszystkim jego pogmatwane, nieprzewidywalne dzieje. Niezmienne pozostaje tylko zagubienie w nim człowieka. Poczucie to odnajduje wyraz w pisarskich strategiach opowiadania o świecie, które uogólniając, można zawrzeć w dwóch przeciwstawnych propozycjach: naruszania spójności wypowiedzi i prób jej scalania[4].

Podstawę metodologiczną prezentowanych w zbiorze tekstów stanowią ustalenia takich teoretyków jak Gérard Genette, Mieke Bal, Tzvetan Todorov, Przemysław Czapliński, Roland Barthes czy Hanna Gosk. Autorzy zamieszczonych w tomie artykułów starają się kłaść szczególny nacisk na przełom narratologiczny, który mierzy się końcem dominowania tzw. wielkich narracji w kulturze. Kilkoro z nich wykorzystuje warsztat narratologiczny jako punkt wyjścia do przyjrzenia się środkom opowiadania w wybranych dziełach. Poszukują zatem wyjaśnienia tego, jak dyskurs powieści (poetyka narracji) wyraża jej warstwę znaczeniową. Badanie narracji przebiega w ich pracach dwutorowo. Z jednej strony komentatorzy analizują techniki narracyjne (sposób reprezentacji świata przedstawionego, układ zdarzeń, kreacja bohaterów, narrator) i to, jak wpływają one na interpretację powieści; z drugiej – starają się poznać, jak przestrzeń ideologiczna utworu kształtuje środki, które służą do opowiadania historii. Narzędzia narratologiczne są wzbogacone o metodolo-

[4] Piszą na ten temat m.in. autorzy tomu *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.

gie dostosowane do omówienia poszczególnych tematów. Obok analizy fabuł wpisujących się w tradycyjną formułę znajdują się interpretacje omawiające inne rodzaje literackiej aktywności narracyjnej: sylwy, dzienniki etc.

W prowadzonych dotąd badaniach nad narracją dominował nurt teoretyczny, z rzadka pojawiały się opracowania ukierunkowane na sposoby odczytywania tych form opisu. Monografia *Czytanie narracji. O figurach narracyjnych w literaturze (nie tylko) polskiej XX i XXI wieku* ma ambicję nie tyle wypełnić tę lukę, ile zasygnalizować obszary, które wymagają jeszcze zagospodarowania. Ujawnia także zainteresowania czytelnicze młodych badaczy – prezentowane w tomie artykuły są efektem zajęć prowadzonych na studiach doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Jolanta Pasterska
Michał Żmuda

Between tradition and experiment. Introduction

Summary

The monography collects articles that tackle the diversity of narrative forms in Polish and foreign prose, and their transformations over the last century. The book begins with analyses of traditional storytelling methods and ends with inspection of experimental approaches to narration. The presented articles are based in methodologies of Gérard Genette, Mieke Bal, Tzvetan Todorov, Przemysław Czapliński, Roland Barthes, Hanna Gosk. The articles tackle, among others, colonial, diaristic, historical, migrant, or even scientific narrations. The authors place the main emphasis on the narratological turn that deals with the end of domination of big narratives in culture.

MAŁGORZATA WARCHAŁ

„Wielka Gra" a zabawy dziecięce. Indie jako utracona kraina dzieciństwa w powieści *Kim* Rudyarda Kiplinga

Kraina dzieciństwa jako czas i miejsce utracone często wiąże się z nostalgiczną refleksją nad przemijaniem, ale wspomnienia o niej mogą być także tworzywem literackim, inspiracją oraz wyidealizowanym modelem czasoprzestrzeni, w której wszystko jest możliwe. Rudyard Kipling, brytyjski pisarz urodzony w Indiach, w większości swoich powieści daleki jest jednak od nostalgii, a raczej wykorzystuje swoje wspomnienia z kraju dzieciństwa do stworzenia narracji o przygodach, olbrzymiej przestrzeni i związanych z nią nieskończonych możliwościach. Indie powracają wielokrotnie w twórczości Kiplinga, bo jak zauważył Edward Said: „resztę życia jego dzieła karmiły się wspomnieniami o młodości w tym kraju"[1]. Także w powieści *Kim*[2] Indie, a raczej zawieszona w czasie kraina dzieciństwa Kiplinga, stają się miejscem akcji.

Powieść została wydana w formie książkowej w 1901 roku, a wcześniej była publikowana we fragmentach w czasopismach „McClure's Magazine" oraz „Cassell's Magazine". Akcja utworu toczy się w latach 80. i 90. XIX wieku. Pod względem fabularnym powieść jest relacją z przygód Kimballa O'Hary'ego, młodego Irlandczyka wychowanego w Indiach. Kim, osierocony syn irlandzkiego żołnierza oraz białej kobiety, wychował się na baza-

[1] E. Said, *Kultura i imperializm*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 144.

[2] R. Kipling, *Kim*, przekł. J. Birkenmajer, Warszawa 1990.

rach i w slumsach Lahore. Będąc prawdziwą hybrydą[3] Europejczyka i Hindusa, chłopiec nosi przy sobie amulet oraz dokumenty zaświadczające o jego europejskim pochodzeniu, jednak w manierach, wyglądzie oraz sposobie porozumiewania się uchodzi za miejscowego, co czyni go osobą zawieszoną między dwoma kręgami kulturowymi – europejskim i hinduskim. Kiedy Kim spotyka na swojej drodze tybetańskiego mnicha, który poszukuje legendarnej Rzeki Strzały, staje się jego *chelą* (uczniem). W wyniku licznych komplikacji bohater zostaje zamieszany w plany brytyjskiego wywiadu, który chce użyć chłopca w misji rozbicia rosyjskiego spisku mającego na celu wywołanie powstania w północnym Pendżabie. Kiedy okazuje się, że chłopiec jest Europejczykiem, zostaje wysłany do angielskiej szkoły, gdzie ma być wychowany zgodnie z angielskimi standardami oraz przygotowany do pracy w wywiadzie. Mimo to w trakcie wakacji i świąt Kim kontynuuje podróże z lamą. Po konfrontacji z rosyjskimi szpiegami lama podupada na zdrowiu i decyduje, że jego podróż zakończyła się oświeceniem, chociaż nie odnalazł legendarnej rzeki. Tytułowy bohater ostatecznie postanawia powrócić do swojej służby w brytyjskim wywiadzie.

Tęsknota Kiplinga za latami dzieciństwa widoczna jest już na pierwszych stronach jego autobiografii *Something of Myself* (1937), którą autor otwiera parafrazą aforyzmu przypisywanego Ignacemu Loyoli: „dajcie mi pierwsze sześć lat życia dziecka, a oddam za nie resztę swoich dni"[4]. Kipling, urodzony w Bombaju, został wychowany przez miejscową nianię; jako dziecko mówił w języku hindustani i przyjaźnił się z dziećmi hinduskich służących[5]. W swoich wspomnieniach pisze, że często bawił się w kupca

[3] Trudna do jednoznacznego określenia tożsamość chłopca może być postrzegana w kategoriach hybrydyzacji. Zob. H. Bhabha, *The Location of Culture*, London–New York 2004, s. 159.

[4] R. Kipling, *Something of Myself and other Autobiographical Writings*, Cambridge 2004, s. 3 (tłum. wł. *Give me the first six years of a child's life and you can have the rest*).

[5] J. McBratney, *India and empire*, [w:] *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, red. H.J. Booth, Cambridge 2011, s. 23.

handlującego z *dzikusami* oraz, podobnie jak bohater jego powieści, ubierał zgodnie z hinduskim zwyczajem[6]. W wieku sześciu lat został wysłany razem z siostrą do Anglii, by otrzymać odpowiednie wykształcenie. Do Indii powrócił dziesięć lat później, po edukacji w surowej angielskiej szkole, by pracować jako dziennikarz dla anglo-hinduskich gazet w Lahore i Allahabadzie. W okresie dzieciństwa mógł bez ograniczeń poruszać się w obrębie wszystkich klas społecznych, które były poza zasięgiem dorosłych Europejczyków. Po powrocie, z racji osiągnięcia pełnoletniości, nie mógł tak swobodnie przemieszczać się pomiędzy kastami, ponieważ był już oficjalnie częścią „British Raj", imperialnej machiny. Kipling opuścił Indie w 1889 roku i nigdy już tam nie powrócił[7]. Powodem nieodwracalnej utraty krainy dzieciństwa nie był więc tylko wyjazd do Anglii, ale też skomplikowane warunki społeczno-polityczne, działania kolonizatorskie oraz jego status jako przedstawiciela okupanta. Indie Kiplinga zostały więc utrwalone nie jako British Raj, Indie Brytyjskie, ale jako kraina niekończących się przygód i możliwości zabaw, kolorowa mieszanina ludzi różnych wyznań oraz kultur współistniejących na pokojowych zasadach. Niewinność związana z dzieciństwem została więc przerwana przez skomplikowane stosunki pomiędzy kolonizatorem a kolonizowanym. Opowieść o losach młodego Kima możemy uważać za swoistą podróż do czasów i miejsc, kiedy status społeczny, religia ani etniczność nie ograniczały możliwości eksplorowania tego wielkiego oraz zróżnicowanego kulturowo kraju.

Zdaniem Edwarda Saida Kipling wykreował zbiorową wyobraźnię o Indiach. Jak komentuje badacz, to między innymi dzięki temu pisarzowi „imperium kojarzy się z zamorskimi posiadłościami, z odległymi i często nieznanymi przestrzeniami, z ludźmi, którzy są ekscentryczni albo niemożliwi do zaakceptowania, z pomnażaniem bogactwa lub z pobudzającymi fantazję działaniami"[8].

[6] R. Kipling, *Something of Myself*..., dz. cyt., s. 7.

[7] J. McBratney, *India and empire*..., dz. cyt., s. 25.

[8] E. Said, *Kultura i imperializm*..., dz. cyt., s. 69.

W omawianej powieści różne kultury i religie współistnieją, podziały społeczne są czysto symboliczne (często ograniczają się tylko do innego stroju czy języka), a spryt i pomysłowość pozwalają bohaterom przetrwać biedę czy trudne sytuacje. Ponadto powieść została napisana w czasie, kiedy Indie były już w bezpośredniej opozycji do kolonizatora[9], jednak kreślone postacie mieszkańców Orientu zdają się pogodzone z kolonizatorską działalnością Brytyjczyków. Konflikty międzynarodowe, afery szpiegowskie, takie jak „Wielka Gra"[10], czyli rywalizacja między Wielką Brytanią a carską Rosją o wpływy w Indiach oraz Tybecie, stają się ledwie częścią dziecięcej zabawy i mogą być zatrzymane przez intrygę małego chłopca.

Poza autobiograficznym aspektem powieści opis losów chłopca jest wyraźnie stylizowany na dziecięcą grę lub zabawę. Jako punkt wyjścia do analizy sposobu przedstawienia losów Kima obrać można definicję zabawy według Johana Huizingi, autora *Homo ludens*:

> zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość „odmienności" od „zwyczajnego życia"[11].

Czynności takie jak praca dla wywiadu czy poszukiwanie świętego miejsca przedstawione są w powieści zgodnie z kulturowymi uwarunkowaniami zabawy, na które wskazywał Huizinga. Kim dobrowolnie podejmuje się obu misji oraz instynktownie przyjmu-

---

[9] W Indiach rozwijały się ruchy niepodległościowe, dochodziło też do antybrytyjskich wystąpień zbrojnych. Największy zasięg miało powstanie sipajów (1857–1859). W 1885 roku powstał Indyjski Kongres Narodowy.

[10] Wielka Gra – termin spopularyzowany bądź wymyślony przez Kiplinga na określenie rywalizacji pomiędzy Imperium Brytyjskim a carską Rosją o wpływy w środkowej Azji.

[11] J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998, s. 55–56.

je obowiązujące w nich zasady. Z taką samą łatwością przyjmuje ramy czasowe oraz przestrzenne swojej podróży, wyznaczane raczej przez jego współtowarzyszy. Ewidentnie postrzega też oba swoje zadania jako serię problemów bądź zagadek do rozwiązania, trudności do przezwyciężenia, które mogą, ale nie muszą prowadzić do konkretnego celu. Mimo że traktuje je bardzo poważnie, sprawiają mu dużą radość i są odskocznią od żebraczego życia w Lahore.

Huizinga wskazuje także na istotną rolę, jaką odgrywają w zabawie przebrania bądź maski: „Inność, tajemniczość zabawy uwidacznia się najwyraźniej w przebraniu. Dopełnia ono niezwykłości zabawy. Człowiek przebrany lub zamaskowany »gra« inną jakąś istotę. »Jest« inną istotą”[12]. Nie dziwi więc, że Kim jest mistrzem przebrania oraz maskarady. Bez trudu potrafi przybierać odpowiednie pozy, zmieniać język bądź dialekt, w którym się porozumiewa, dostosować ubranie, a nawet sposób poruszania się, by odnaleźć się w wybranym miejscu i towarzystwie. Dzięki odpowiedniemu przebraniu chłopiec może poruszać się niespostrzeżony bądź przeciwnie – zdobyć zaufanie przedstawicieli różnych etniczności, kast czy wyznań.

Huizinga określa też zabawą czynność „powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą”[13]. Kim traktuje swoją pracę dla brytyjskiego wywiadu jako ekscytujący sekret wiążący go z innymi postaciami, takimi jak pułkownik Creighton czy Mahbub Ali. Przemycanie tajnych wiadomości jest dla niego także ciekawą alternatywą dla biedy Lahore. Początkowo nie zdaje sobie sprawy z powagi swoich czynności lub też świadomie decyduje się nie zwracać uwagi na poważne konsekwencje „zabawy”, która dostarcza mu ekscytacji oraz daje poczucie przynależności do tajemniczego spisku.

Poprzez wszechwiedzącego narratora powieści czytelnik ma dostęp głównie do myśli Kima, ale też czasami pobocznych bohaterów, takich jak Mahbub Ali czy Creighton. W komentarzach opi-

[12] Tamże, s. 31.

[13] Tamże.

sowych narrator podaje bardzo dużo szczegółów wizualnych, które formułuje z odległej lub bliskiej perspektywy. Przedstawia precyzyjne opisy ludzi i krajobrazu, zwraca też szczególną uwagę na wielkość i różnorodność Indii, z czym ma do czynienia Kim. Szczegółowość oraz obrazowość opisów, zwłaszcza scenerii, wskazuje na to, że narrator nawet w małym obrazku, takim jak dom, bazar czy stacja kolejowa, chciałby ukazać dokładny przekrój społeczeństwa Indii. Narrator wielokrotnie używa słownictwa związanego z różnorodnością mieszkańców oraz wielkością kraju, na przykład: „skwarne i rojne targowiska świeciły blaskiem oślepiającym, gdy oni przebijali się przez ciżbę, złożoną ze wszystkich [wyróżnienie – M.W.] ras Górnych Indii"[14]. Nawet mały obszar, jaki przemierzają Kim i lama, opisany jest w sposób, który ma reprezentować Indie jako cały kraj. We fragmentach charakteryzujących przestrzeń nie brakuje generalizacji oraz wyolbrzymień:

> Szli drogą wiejską, pełną kolein i wybojów, co wiła się po równinie wśród wielkich ciemnozielonych gajów mangowych; na wschodzie bledziuchno rysowały się śniegiem pokryte Himalaje. Całe [wyróżnienie – M.W.] Indie wyroiły się na pola, do roboty; słychać było zgrzyt kołowrotów studziennych, pokrzykiwanie oraczy za bydłem i swarzenie się wron[15].

Charakterystyka miejscowej ludności stanowi szereg wyliczeń mających na celu ukazanie wielości kast oraz narodowości, które współistnieją na pokojowych zasadach. Większość takich opisów zaczyna się od przedstawicieli najbiedniejszych kast, których życie przedstawione jest jako bezpieczna sielanka, i wiedzie poprzez miejscowych kupców oraz kuglarzy aż do reprezentantów klas wyższych. Taki uporządkowany komentarz wprowadza poczucie harmonii i ładu w pozornie chaotyczny i wielobarwny tłum:

> Tu i owdzie natknęły się na nich [...] pstrokato przyodziane gromady z całych wiosek, zdążające na jakiś kiermasz w okolicy; kobiety z nieletnią dziatwą u boku szły za mężami, starsi chłopcy harcowali jak na koniach na prętach trzci-

[14] R. Kipling, *Kim*, dz. cyt., s. 20.

[15] Tamże, s. 59.

> ny cukrowej, wlekli za sobą niezgrabne parowoziki miedziane. [...]. Wszyscy ci weseli kumowie i kumoszki szli noga za nogą, nawołując się wzajemnie, stając, by wytargować się z piernikarzami, lub zmówić pacierz przed jedną z kapliczek przydrożnych – czasem hinduską, czasem muzułmańską – którymi ze wzorową bezstronnością dzielą się pomiędzy sobą ludzie prości obu wyznań[16].

Ludność Indii jest bardzo często opisywana z perspektywy Kima jako kolorowy, gwarny tłum. Wielokulturowość tego kraju służy jedynie jako ciekawe tło przygód chłopca bądź też podkreśla jego umiejętność dopasowania się jak kameleon do otoczenia, co można zauważyć na przykładzie następującego cytatu: „miło było przyglądać się ludziom – małym bryłkom czerwonym, błękitnym, różowym, białym, i szarym, zbaczającym w stronę swych wiosek, rozpraszającym się po dwóch i trzech i coraz to malejącym na gładkiej równinie”[17].

Na podstawie wyżej podanych przykładów można stwierdzić, że wszystko, co dotyczy Indii, postrzegane jest przez narratora jako olbrzymie oraz różnorodne. Mimo to widoczne jest, że narratorem powieści bez wątpienia jest człowiek Zachodu, który przejawia świadomość tak zwanej „duchowej władzy”, którą Hanna Gosk definiuje jako władzę „kontrolującą podmiotowość nadawcy opowieści, a – co za tym idzie – wpływającą na nacechowanie owej opowieści w zakresie uporządkowania występujących w niej elementów według kryteriów: lepsze – gorsze, cywilizowane – barbarzyńskie, związane z kulturą – przynależne naturze etc.”[18].

Zachodnia tożsamość narratora, jako przedstawiciela kraju kolonizującego, ujawnia się w tym, jak mocno zaznacza granicę pomiędzy „obcymi” a „swoimi”. Narrator podkreśla, że Kim, Irlandczyk wychowany w Indiach, jest tylko złudnie zakotwiczony w kulturze Orientu. Przykładem potwierdzającym tę tezę jest fragment, w którym narrator świadczy o prawdomówności bohatera wobec

---

[16] Tamże, s. 71–72.

[17] Tamże, s. 73.

[18] H. Gosk, *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2008, nr 6 (114), s. 20–33.

Mahbuba, a następnie komentuje, że dla własnych celów „Kim umiał łgać jak prawy syn Wschodu"[19], tak jakby umiejętność kłamania zaczerpniętą z wychowania na Wschodzie wykorzystywał tylko w razie konieczności oraz wbrew swojej prawdziwej naturze. Innym razem narrator wyraża podobne zdanie na temat tożsamości chłopca, kiedy ten przestraszył się kobry napotkanej na swojej drodze: „wychowanie wśród krajowców nie zdoła w człowieku białym wykorzenić odrazy od wężów"[20]. Narrator usprawiedliwia małe przewinienia chłopca, takie jak łamanie zakazu siedzenia na armacie, w następujący sposób: „wszak w Pendżabie panowali Anglicy, a Kim był Anglikiem"[21]. „Orientalność" Kima jest więc przedstawiona jako ledwie maska, przebranie lub też mechanizm przetrwania działający według reguł zabawy w przebieranki. Zostaje to potwierdzone w warstwie fabularnej, kiedy chłopiec, porzuciwszy dotychczasową maskę, decyduje się na powrót do pracy dla wywiadu.

Pułkownik Creighton, jako przedstawiciel kraju kolonizatorskiego, jest ukazany zgodnie z konwencją, którą Said określiłby mianem „życzliwy, postępowy policjant"[22]. To zarówno postać ojcowska, jak i wprowadzająca w życiu Kima ład i niemal wojskową musztrę. Z jednej strony poucza chłopca o konieczności bycia otwartym na inne kultury, z drugiej – traktuje miejscowych z widoczną wyższością i paternalistyczną dobrodusznością. Poznawanie lokalnych zwyczajów jest dla niego formą utrzymywania kontroli nad kolonizowanym, a „zabawy" Kima mają dla niego zastosowanie praktyczne.

Jednocześnie w przypadku kreacji bohaterów orientalnego pochodzenia w powieści Kiplinga widzimy częste zacieranie się granic pomiędzy tym, co dorosłe, a tym, co dziecięce. Zastosowano w tym przypadku zabieg tzw. *mockery*, który Hanna Gosk definiuje jako „upodobnienie elementu kultury miejscowej do kultury dominującego centrum, które przybiera postać prześmiewczego

[19] R. Kipling, *Kim*, dz. cyt., s. 27.

[20] Tamże, s. 50.

[21] Tamże, s. 1.

[22] E. Said, *Kultura i imperializm...*, dz. cyt., s. 70.

odbicia"[23]. Postacie takie jak Mahbub Ali odbierane są jako sympatyczne, ale narrator karykaturalnie wyolbrzymia ich odmienność. Mahbub, muzułmański handlarz koni, a nieoficjalnie szpieg pracujący dla Brytyjczyków, odpowiada stereotypom dotyczącym wyznawców islamu: pali fajkę *hookah* oraz złorzeczy niewiernym (co niekoniecznie łączy się z agresją)[24]. W przypadku Huree Babu, hinduskiego urzędnika niskiej rangi, przedmiotem *mockery* stają się jego starania upodobnienia się w mowie i wyglądzie do Europejczyka. Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki przedstawiono jego kwieciste, ale pełne przejęzyczeń wypowiedzi: „that is so verree [wyróżnienie – M.W.] disconcering; offeecially [wyróżnienie – M.W.], I am debarred from criticizing any action of my superiors"[25]. W prześmiewczy sposób przestawione jest także to, że stosując wyrażenia łacińskie oraz oficjalne, prawie urzędowe konstrukcje zdań, Babu chce udowodnić swoją intelektualną równość Brytyjczykom. W przypadku prezentacji lamy Teshoo wykorzystana zostaje mimikra, której cel Hanna Gosk za Homim K. Bhabhą definiuje w następujący sposób: „dominujący chce uformować zdominowanego na swoje podobieństwo, lecz nie do stopnia, by ten mu dorównywał"[26]. Sposób, w jaki wypowiada się lama, przypomina wypowiedzi stereotypowych zachodnich ascetów, jednak jego narracja podawana jest łamaną angielszczyzną, usianą wręcz dziecinnymi przejęzyczeniami, na przykład *te-rrain*[27]. Za tą kreacją lamy w warstwie językowej idzie przedstawienie go jako naiwnego w warstwie fabularnej. Jego zachowanie cechuje się dobrotliwą naiwnością, a nawet nieporadnością w obliczu prozaicznych czynności, takich jak np. podróż pociągiem. W relacji lama – Kim to właśnie chłopiec przejmuje rolę przewodnika oraz opieku-

[23] H. Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora". W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010, s. 64.

[24] R. Kipling, *Kim*, dz. cyt., s. 21.

[25] Niniejszy cytat przytoczony został w wersji oryginalnej ze względu na stylizację językową zastosowaną w tekście: R. Kipling, *Kim*, London 2012, s. 219.

[26] H. Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora…*, dz. cyt., s. 65.

[27] Ang. *train* – pociąg.

na, lama zaś służy Kimowi radami natury religijnej oraz moralnej. Pomimo warstwy językowej oraz buddyjskiego tonu bardzo często w treści wypowiedzi lamy napotkać można błędnie wprowadzone pojęcia chrześcijańskie, takie jak grzech czy zbawienie: „[rzeka] zmywa wszelką zmazę i zakałę grzechu z każdego, kto się w niej wykąpie"[28].

Leksykon powieści pełen jest zapożyczeń oraz wykrzyknień z licznych języków, jakimi posługują się bohaterowie, w tym urdu, hindi oraz bengalskiego, a także pasztuńskiego w przypadku Mahbuba czy tybetańskiego chińskiego u lamy Teshoo. Oprócz tworzenia aury autentyczności oraz wielonarodowości zabieg ten służy podkreśleniu mnogości języków oraz dialektów, którymi posługują się zarówno różni bohaterowie, jak i sam Kim. W ramach konwencji stylizowania narracji na zabawę dziecięcą obce wyrażenia bardzo często sprawiają wrażenie zaklęć czy tajnego kodu używanego przez uczestników praktyk ludycznych do stworzenia złudzenia odrębności. Oprócz dużej liczby nazw geograficznych spotkać można słowa związane z religiami: *guru*, *chela*, *stupa*, *wihara* czy hierarchią społeczną: *pardesi*, *sahib*, *bhisti*, *kundżri*. Często egzotyczne wyrazy podkreślają też obcą, nieznaną dla zachodniego narratora naturę religii lamy: „brzęknął w paciorki i nabożnie jął odmawiać swoje Om-mani-padme-hum, pełen dziękczynienia za chłód, ciszę i oddalenie od kurzu drogi"[29]. Jednocześnie swoją nieznajomość religii Indii narrator ujawnia daleko idącymi generalizacjami: „Całe Indie pełne są ludzi świętych, bełkoczących kazania religijne w obcej mowie, wstrząsanych i trawionych ogniem żarliwości, marzycieli, gadułów, jasnowidzów. Tak było od wieków i będzie do końca"[30]. Co najważniejsze, przez użycie egzotyzmów oraz zapożyczeń podkreślone zostało, z jaką łatwością Kim potrafi oscylować pomiędzy systemami wartości i wierzeń, które reprezentują bohaterowie tacy jak lama, Mahbub czy Creighton. Dopasowując

[28] R. Kipling, *Kim*, dz. cyt., s. 11.

[29] Tamże, s. 33.

[30] Tamże, s. 37.

sposób wypowiedzi, chłopiec zmienia jednocześnie odpowiednio do sytuacji „maskę", dalej jednak nie deklaruje przynależności do żadnej z religii czy narodowości. Jego zachowanie ma cechy zabawy, polega na balansowaniu pomiędzy pewnymi zasadami i konwencjami, ale służy bardzo dorosłym sprawom – od przetrwania w trudnych warunkach ulicy po uczestniczenie w szpiegowskim spisku.

Sposób, w jaki narrator opisuje przestrzeń Indii, uznać można za mapowanie, zdefiniowane przez Mieke Bal jako „władcze spoglądanie »z góry«, dzielenie i kontrolowanie jest takim podejściem do przestrzeni, jakie w równym stopniu lekceważy czas i różnorodność cech zamieszkałej tam ludności"[31]. W obrazie Indii przedstawionym w powieści zdecydowanie zaznaczona jest różnorodność tego kraju, lecz opis multikulturowych i wielonarodowych, ale też geograficznie rozległych i różnorodnych Indii skupia się bardziej na egzotyzowaniu oraz tzw. *othering*, czyli zaznaczaniu wyraźnych różnic pomiędzy tym, co „swoje" i „obce", przez zewnętrznego obserwatora. Rozległe przestrzenie Indii zdają się należeć do Kima, ale tylko w połączeniu z obecnością Brytyjczyków jako przywódców i zarządców. Podróże wydają się oprócz tego nieśpieszne, napędzane jedynie przez kolejne komplikacje na drodze Wielkiej Gry oraz przez zdolność Kima do radzenia sobie w każdych warunkach. W sposobie opisu tego kraju wyraźnie zaznaczona jest istotność władzy, kontroli oraz kolonialnego nadzoru, a także *wish-fulfillment fantasy*, czyli fantazji o spełnieniu marzenia o nieograniczonych podróżach i przygodach. Wątki polityczne, takie jak rywalizacja brytyjsko-rosyjska czy jedynie wspomniane powstanie sipajów, zawsze przedstawione są pod „kryptonimami", pozostając w stylistyce dziecięcej zabawy. Na pierwszy plan wysunięte są: kwestia poszukiwania tożsamości, przynależności oraz duchowe poszukiwania lamy, które i tak wydają się dużo mniej ważne niż misja Kima. W powieści Kipling tworzy Indie, w których różnorodność nie jest powodem konfliktów, a nawet

[31] M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 125.

jednoczy mieszkańców. Co więcej, miejscowi zdają się pogodzeni, a może nawet zadowoleni z obecności kolonizatora.

Wędrówka Kima i lamy, tak samo jak zabawa, jest celem samym w sobie. Jak pisze Mieke Bal, „poruszająca się w jakimś celu postać wcale nie musi docierać do innej przestrzeni. W wielu opowieściach drogi celem jest ruch sam w sobie. Spodziewamy się, że zaowocuje on zmianą, wyzwoleniem, spojrzeniem w głąb siebie, wiedzą lub mądrością"[32]. Mając przed sobą legendarny, tajemniczy i nieosiągalny cel, czyli Rzekę Strzały, ich podróż staje się rytuałem przejścia – dla Kima z wieku dziecięcego w dorosłość, a dla lamy odkryciem duchowym.

Podsumowując, powieść *Kim* może być potraktowana jako *Bildungsroman* o „wyrastaniu" z tożsamości orientalnej i „dorastaniu" do tożsamości europejskiej. Opisane w konwencji dziecięcej zabawy przygody pozwalają Kimowi dorosnąć do tego, co narrator uważa za dorosłe, czyli działalności kolonizatorskiej. Widoczna infantylizacja towarzyszy przygód Kima, którzy reprezentują Orient, przydaje barwności powieści, ale świadczy też o mocno europocentrycznym nacechowaniu narracji. Dla narratora Indie to kraj niezliczonych możliwości zabawy i przygód, co zapewne wynika z tego, jak krainę dzieciństwa zapamiętał sam Kipling. Zawieszone w czasie Indie stają się dla młodego protagonisty powieści placem zabaw, ale mogą być też postrzegane jako kraina ahistoryczna, reprezentująca utracony raj dziecięcych przygód.

The Great Game and child's play – India as the lost land of childhood in Rudyard Kipling's *Kim*

Summary

Rudyard Kipling's novel *Kim* (1901), is set in the land of the author's childhood, or rather in an unhistorical time and place which he remembered as Colonial India. The following article intends to point out that Kipling used his memories of India to build a narration about adventure, vast space and unlimited possibilities. Moreover following Johan Huizinga's definition of a game, the paper analyses the narration of the novel as styled on the convention of a child's game.

[32] Tamże, s. 142.

KRYSTYNA GIELAREK-GORCZYCA

Narracja w beletrystyce historycznej Anieli Gruszeckiej na przykładzie powieści *W grodzie żaków*

Powieści historyczne dla dzieci i młodzieży pełnią liczne i złożone funkcje. Przede wszystkim odtwarzają w swojej fabule i strukturze językowej kulturę minionych wieków, życie i działanie przodków, przekazywaną ustnie i pisemnie tradycję, wspomagają pojmowanie procesów dziejowych, umożliwiają zrozumienie miejsca dzisiejszej kultury w całości dziejów. Powieści historyczne, nie tylko te pisane z myślą o młodych odbiorcach, operują sprawdzonym konkretem historycznym, ale także mitem i legendą, kształtując w świadomości społeczeństwa system uproszczonych obrazów i znaków, które tworzą mitologię narodu. Beletrystyka historyczna wykazuje związek z kulturą współczesną autorowi, pozwala spojrzeć na przeszłość z perspektywy teraźniejszości i dokonać jej wartościowania. Oddaje również problemy charakterystyczne dla czasów danego twórcy.

Słownik gatunków literackich podaje następującą definicję powieści historycznej:

> Powieść historyczna – jedna z odmian gatunkowych powieści, która swój rozkwit przeżywała w XIX w., co wiązało się z charakterystycznym dla romantyzmu zainteresowaniem dla przeszłości. Jest gatunkiem synkretycznym, czerpiącym z innych form piśmiennictwa znajdujących się na pograniczu literatury i historiografii, takich jak: kronika, pamiętnik, diariusz, a także powieści sentymentalnej[1].

[1] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2000, s. 429.

W utworze tego typu autor kształtuje losy historycznych postaci za pomocą artystycznych środków wyrazu, a minione wydarzenia osadza w zaplanowanej przez siebie akcji, która jest jego interpretacją dawnych zdarzeń. Ten rodzaj powieści porusza się w dwóch płaszczyznach czasowych: prezentuje przeszłą epokę i jednocześnie pokazuje konflikty właściwe czasom autora[2].

Dla dziecka może to być doskonała forma nauki – na przykładach o tym, co jest dobre, a co złe, jakich błędów nie należy popełniać, a jakie zachowania trzeba naśladować. W literaturze dla dzieci i młodzieży, szczególnie tej czerpiącej z przeszłości, odkryto skuteczną metodę na przekazywanie pożądanych wzorców moralnych i kulturowych. Jednym z najważniejszych wyróżników tej literatury jest jej dydaktyzm, czyli nastawienie na cel. Bez względu na epokę piśmiennictwo skierowane do dzieci realizowało funkcje dydaktyczno-edukacyjne i wychowawczo-perswazyjne[3].

Powieść historyczna czasów zaborów, a do tego kręgu zaliczają się pierwsze utwory Anieli Gruszeckiej, służyła edukacji patriotycznej, proponując pożądane postawy i wzory osobowe – mieściły się one w koncepcji dobrego Polaka-katolika, ale różniły się odcieniami, a nieraz zasadniczymi liniami struktur. Dominował w nich wzór Polaków, którzy walczyli o niepodległość swojej ojczyzny, bronili jej honoru i dbali o jej dobre imię. Ideał ten egzemplifikowali bohaterowie, którzy niezależnie od swojego wieku zbaczali z wyznaczonych im dróg i podejmowali mnogie wyzwania, odnosząc rany – nosili je jednak z godnością, niczym ordery. Liczne pokolenia wychowywały się w apologii męstwa w walce za ojczyznę i rycerskich postaw. Autorzy starali się wydobyć akcenty idealistyczne, dawne sukcesy oręża, wizje potężnej Rzeczypospolitej, która była rządzona przez mądrych władców[4].

---

[2] P. Gallmeister, *Der historiche Roman*, [w:] *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, red. O. Knörrich, Stuttgart 1991, s. 160.

[3] Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta" – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Hesko-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 24.

[4] K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Warszawa 1981, s. 42–49.

Historia w powieściopisarstwie Anieli Gruszeckiej

Tematyka historyczna pojawia się niemal w każdej książce Gruszeckiej. Funkcjonuje tam jako temat przewodni lub jako tło wydarzeń. Za każdym razem historia jest sprzężona z innymi kręgami zainteresowań pisarki: dzieckiem i jego światem oraz językiem i jego plastycznością.

Debiutem pisarskim Gruszeckiej było *W słońcu* wydane w roku 1912. Przedstawia losy chłopca wychowanego na ukraińskiej ziemi i oddaje specyfikę życia w tym środowisku. To powieść wspomnieniowa o dzieciństwie. Kazimierz Urbańczyk[5] interpretował ją jako wczesną autobiografię pisarki, choć zaprezentowana została za pośrednictwem bohatera-chłopca. W roku 1913 ukazały się dwa tomy prozy dedykowane dzieciom – oba o tematyce historycznej: *Król. Powieść dla młodzieży z czasów Przemysława Pogrobowca* i interesujący mnie w tej analizie utwór *W grodzie żaków. Powieść historyczna*[6]. O popularności i wartości estetycznej tej drugiej powieści świadczą liczne wznowienia[7]. Wspomniane utwory wyróżniają się umiejętną archaizacją języka, a o poważnym podejściu do tematyki historycznej świadczy włączenie w tok opowieści epizodów poświadczonych przez źródła historyczne i autentycznych bohaterów.

---

[5] Kazimierz Urbańczyk to siostrzeniec męża Anieli Gruszeckiej – Kazimierza Nitscha. Wywiady z żyjącymi krewnymi Gruszeckiej to jedno z niewielu źródeł wiedzy o życiu i twórczości pisarki.

[6] Prawdopodobnie na podstawie tej powieści powstał spektakl autorstwa Jana Dormana pod tytułem *O żaku Hieronimie*, którego premiera odbyła się 15 marca 1949 roku w Eksperymentalnym Teatrze Dziecka w Sosnowcu. Informacje te pochodzą z *Encyklopedii teatru polskiego*, http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/38945/o-zaku-hieronimie, ale nie udało się ich dotychczas potwierdzić, ponieważ tekst spektaklu należy do spuścizny po Janie Dormanie, która została przekazana w roku 2015 do Instytutu Teatralnego w celu digitalizacji, więc nie jest dostępna do wglądu.

[7] Było ich pięć – w latach: 1922, 1947, 1953, 1957, 1959.

Ciekawym przykładem interpretacji tematyki historycznej w twórczości Gruszeckiej jest utwór *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska z XIII wieku* (1922). Ta powieść to ostatni tekst wydany przed dziesięcioletnim okresem milczenia pisarki[8]. Jego powodem było zaangażowanie Gruszeckiej w badania dialektologiczne, między innymi na Kaszubach, które prowadził jej mąż Kazimierz Nitsch. Gruszecka czasem towarzyszyła mu w czasie podróży, a wyniki badań wykorzystała w pracy nad powojenną powieścią *Od Karpat nad Bałtyk* (1946).

Kolejną prozą, w której odnaleźć można wątki historyczne, jest *Przygoda w nieznanym kraju* (1933). Co prawda traktuje ona o losach fikcyjnej postaci wdowy Klary Lubomskiej, ale drugim jej bohaterem jest historyczny Kraków – świadek wielkich wydarzeń z dziejów Polski. Znaczącym dziełem o tematyce historycznej jest też sześciotomowy cykl *Powieść o kronice Galla*[9]. Przedstawia tu autorka genezę, recepcję i dyskusje nad *Kroniką polską* Galla Anonima.

Historia w twórczości Anieli Gruszeckiej jest stale obecna. W większości utworów wątki historyczne pojawiają się jednak w powieściach dla dzieci i młodzieży. Przewodnikiem po minionych epokach jest narrator. Jego obecność i stopień ingerencji w świat przedstawiony zmienia się. Jeśli fabuła przedstawia autentyczne wydarzenia, wówczas narrator przyjmuje na siebie rolę przewodnika-nauczyciela i szczegółowo zaznajamia czytelnika z kontekstem wydarzeń. Jednak gdy przedstawione wydarzenia są fikcyjne, narrator skupia się wyłącznie na relacjonowaniu zdarzeń i opisie bohaterów.

---

[8] W roku 1922 ukazał się podręcznik „do nauki socjalizmu" – *Nauka o Polsce współczesnej* – ale to utwór o nikłej wartości literackiej, estetycznej, a nawet merytorycznej. Gruszecka pisała w tym czasie niewielkie artykuły do „Przeglądu Warszawskiego" i „Przeglądu Współczesnego". Recenzje ukazywały się jednak nieregularnie.

[9] 1962 – *Owe lata* (dwa tomy); 1962 – *Gall pisze kronikę*; 1964 – *W ręku potomnych*, t. 1: *Gall w cieniu*; 1966 – *W ręku potomnych*, t. 2: *Gall w słońcu*, vol. 1; 1970 – *W ręku potomnych*, t. 2: *Gall w słońcu*, vol. 2.

W grodzie żaków – problematyka utworu

Powieść została wydana przed I wojną światową – w roku 1913. Przedstawia losy Hieronima Niewiarowskiego – najmłodszego syna szlacheckiego domu. Fabuła utworu oparta jest na wydarzeniu, które miało miejsce w roku 1549 za panowania króla Zygmunta II Augusta. Do tego epizodu odnosił się również Jan Matejko, malując w roku 1892 obraz pod tytułem *Wyjście żaków krakowskich z miasta w 1549 roku*. Ten temat stał się także inspiracją dla Tadeusza Szeligowskiego, który opisał je w pierwszej powojennej operze *Bunt żaków* (1951). Libretto do opery napisał Roman Brandstaetter.

W omawianym utworze odzwierciedlenie znalazły również inne wydarzenia z życia społecznego i politycznego XVI wieku. Na przykład poruszono w nim ogólnie dyskutowaną w kręgach świeckich i kościelnych kwestię tłumaczenia Biblii na języki narodowe, ale także sprawę niefortunnego małżeństwa Zygmunta II Augusta z Barbarą Radziwiłłówną. Wprowadzono tu również autentyczne postacie. Na przykład przyjaciel Hieronima – Paweł – kształcił się pod okiem Mikołaja, członka wpływowej rodziny Szarffenbergów posiadającej drukarnię. Najwybitniejszym dziełem Oficyny Szarffenbergów (po nobilitacji rodziny – Szarffenbergerów) jest tak zwana *Biblia Szarffenbergowska* (*Szarffenbergerowska*), inaczej *Biblia Leopolity* (1561)[10].

Bez wątpienia proza ta dedykowana jest młodemu czytelnikowi – zaświadcza o tym postać dziecięcego protagonisty Hieronima. Aniela Gruszecka materiał do swojej powieści, podobnie zresztą jak inni twórcy powieści historycznych, czerpała z dwóch źródeł. Jedno z nich stanowiła określona rzeczywistość historyczna i prawda dziejowa – dostępne za pośrednictwem źródeł pisanych i tradycji mówionej, a drugim była własna wyobraźnia twórcza. Pierwsze dostarczało materiału w postaci wydarzeń, bohaterów, procesów historycznych oraz kultury duchowej i materialnej minionych

[10] Przekład Biblii dedykowany był Zygmuntowi Augustowi.

epok, drugie – tworzywa dla fikcji literackiej. Surowiec fabularny ze źródła pierwszego, czyli konkret historyczny, sprawdzalny dzięki osiągnięciom historiografii, pozostaje w centrum zainteresowania twórczości Gruszeckiej. Fikcja literacka, stanowiąca niejako oprawę artystyczną owego konkretu, zajmuje miejsce drugorzędne. Nie jest to oczywiście w literaturze dla młodego odbiorcy zjawisko wyjątkowe. Typ powieści historycznej eksponujący przede wszystkim poznawczy materiał historyczny w tym okresie wyraźnie dominował. Powstał niewątpliwie pod wpływem różnych czynników[11]. Najważniejszym była tendencja uczenia historii przy pomocy tekstów prozatorskich, co w sytuacji politycznej narodu pozbawionego wolności stało się patriotycznym obowiązkiem.

W utworze *W grodzie żaków* uwaga autorki skupia się na czasach panowania ostatniego przedstawiciela dynastii Jagiellonów – Zygmunta II Augusta. Określenie konkretnego miejsca w historii zostaje wprowadzone w scenie, gdy oficynę mistrza Pawła odwiedza dominikanin Leopold. Jest to prywatny spowiednik młodego króla Zygmunta Augusta. Faktycznym spowiednikiem był także dominikanin – Melchior z Mościsk[12]. Dominikanin, narzekając na pogodę, mówi: „Grzeje dobrze! Miły Boże! Jak to zeszłego roku o tej samie porze zimno jeszcze było, plucha. Choć pod śmierć starego króla Zygmunta czas był dziwnie cichy, na Wielkanoc”[13]. Król Zygmunt Stary zmarł 1 kwietnia 1548 roku, co odpowiada czasowi przedstawionemu w powieści. Bieżący czas fabularny to rok 1549. Duchowny opowiada dalej o sporze młodego władcy z magnaterią o małżeństwo z Barbarą Radziwiłłówną i o „przeszłym sejmie” – sejmie, który miał miejsce w Piotrkowie w roku 1548. W czasie jego trwania doszło do starcia między królem a izbą poselską domagającą się zatwierdzenia przywilejów szlacheckich.

---

[11] H. Skrobiszewska, *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1975, s. 145.

[12] M. Sturzbecher, *Dzieje kaznodziejskiej sławy Melchiora z Mościsk*, „W Drodze” 1980, wrzesień, s. 55–64.

[13] A. Gruszecka, *W grodzie żaków*, Warszawa 1957, s. 103.

O narracji

Mówiąc o podstawowych zagadnieniach budowy powieści historycznej adresowanej dla młodego czytelnika, nie sposób pominąć kategorii narracji, która ułatwia zrozumienie wielu zasadniczych zjawisk tego typu utworów literackich. W prezentowanej odmianie powieściowej koncepcja narratora i narracji wynika z niejednolitego charakteru ontycznego fabuły, na którą składa się materiał historyczny, obejmujący fakty historyczne, autentycznych bohaterów i prawdę o danej epoce, a także fikcja, która jest wytworem myśli autora. Istotne jest również zagadnienie adresu czytelniczego, który implikuje koncepcję narratora pełniącego funkcje mentora i wychowawcy dla młodego odbiorcy.

W prozie Gruszeckiej występuje konstrukcja narratora abstrakcyjnego, na co wskazuje stosowanie przez niego trzeciej osoby czasownika[14]. Narrator abstrakcyjny przyjmuje na siebie rolę przewodnika po świecie historii, przekazuje znaną mu wiedzę historyczną, udziela informacji uzupełniających wiedzę o kulturze minionych epok. Narrator, którego można wyabstrahować z form językowo-stylistycznych powieści Anieli Gruszeckiej, obficie relacjonuje fakty historyczne, prezentuje autentyczne postacie, obyczaje i kulturę przeszłości – jest po prostu nauczycielem historii. Posiada on pełną wiedzę faktograficzną, świetnie zna dzieje życia wszystkich znakomitości historycznych oraz zjawiska kulturowe i obyczajowe. Najlepiej widać to, gdy narrator opisuje życie studentów w Krakowie i ich zwyczaje.

Z funkcji, jakim służy wskazana wcześniej konstrukcja narratora abstrakcyjnego, wynika, że mamy do czynienia z narratorem auktorialnym, czyli takim, który stoi na zewnątrz świata przedstawionego, nie bierze udziału w zdarzeniach, ale opisuje je z pewnego dystansu. To rodzaj narracji właściwy dla pozytywizmu, ale w przypadku Gruszeckiej jest w pełni zrozumiały z racji tego, że

[14] M. Jasińska, *Narrator w powieści. Zarys problematyki badań*, [w:] H. Markiewicz, *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1987, s. 222–242.

wychowywała się właśnie na powieściach pozytywistycznych[15]. Rola narratora w prozach historycznych jest w dużej mierze uzależniona od dwoistego charakteru fabuły i adresatów utworu – nakładają się więc na siebie dwie konieczności. Pierwsza odnosi się do prawdy historycznej – to autor wyznacza swój do niej stosunek i powinności wobec czytelników, w tym przypadku dzieci i/lub młodzieży. Dostrzega się to bardzo wyraźnie w relacji narratora wobec tej części świata przedstawionego, która ontycznie wiąże się z historią.

Narrator *W grodzie żaków* nie ukrywa, że należy do świata początku XX wieku, nie podkreśla tego jednak natrętnie. Czyni to, podając syntetyczną ocenę wydarzeń z okresu Renesansu: ocenia kondycję ówczesnego szkolnictwa, pisze o odkryciu Ameryki, wynalezieniu druku, przybliża postać Erazma z Rotterdamu i założenia humanizmu – tego wszystkiego mógł dokonać jedynie człowiek posiadający dystans do opisanych faktów, co potwierdzają jego słowa: „Nazywano to Renesansem, czyli Odrodzeniem"[16]. Narrator od razu jednak zaznacza, że ówcześni ludzie nie mieli tej wiedzy, ale ją intuicyjnie odczuwali: „Żacy szkoły [Wszystkich] Świętych nie wiedzieli i nie słyszeli prawie nic o tym wszystkim. Ale było to jak wiosna w powietrzu. Jak ciepłe powiewy wiosenne przechodziły słuchy jakieś, odzywały się czasem mimo woli w wykładach magistrów, w kazaniach księży w kościele"[17].

Na historię patrzy narrator ze stanowiska własnej teraźniejszości, w pełni świadomy wydarzeń, które nastąpiły przed wypadkami mieszczącymi się w ramach czasu fabularnego powieści. We fragmentach narracji wykracza autorka swobodnie poza czas fabularny, sięgając do wcześniejszych wydarzeń łączących się tematycznie z wybranym momentem historycznym. Dyskusję w oficynie mistrza Pawła poprzedzała scena tyrady bernardyna częstującego żaków posiłkiem – o złej działalności Marcina Lutra,

[15] H. Skrobiszewska, *O literaturze...*, dz. cyt., s. 145.

[16] A. Gruszecka, *W grodzie...*, dz. cyt., s. 121.

[17] Tamże.

a kontynuacją tych wywodów jest stanowisko księdza Walerego, który nakazuje odwrócić się od złych ksiąg. Posługuje się tu więc autorka techniką retrospekcji, która pozwala zrozumieć rzeczywistość przedstawioną w utworze – przybliża wydarzenia z roku 1517 i wystąpienie Marcina Lutra.

Gdy chodzi o wydarzenia niewiele wcześniejsze od czasu akcji powieściowej, pisarka czasem powołuje drugiego narratora, człowieka starego, dobrze pamiętającego z przeżyć osobistych lub ustnego przekazu, co działo się dawniej – i jemu powierza funkcję transmitowania wiadomości o tym, co godne uwagi. Ów drugi narrator jest jednocześnie bohaterem, ale udziału w akcji nie bierze – pojawia się tylko epizodycznie. Takimi epizodycznymi narratorami w powieści będą: dominikanin Leonard i ksiądz Walery. Pierwszy, odnosząc się do niedawno minionych czasów, propaguje konieczność postępu, drugi gani za przyjmowanie złych praktyk religijnych i obyczajowych.

Analizując powieść Anieli Gruszeckiej, warto zastanowić się nad stosunkiem narratora abstrakcyjnego, czyli nadrzędnego, do prezentowanych postaci, rzeczy i zjawisk. Relacja narratora abstrakcyjnego o postaciach autentycznych[18] obfituje z reguły w różne szczegóły biograficzne wykraczające poza opracowania podręcznikowe. Oznacza to, że autorka sięgała do źródeł mniej popularnych i wymagających dodatkowego zgłębienia tematu. To jednak pozwala na jak najszersze poznanie kontekstu przedstawianych zdarzeń i z punktu widzenia niedorosłego czytelnika jest bardzo pożądane.

Do zadań narratora należy też prezentowanie postaci, ich wyglądu, charakterystycznych cech zewnętrznych i szczegółów ubioru, czyli tego, co na podstawie znajomości kultury epoki musiała stworzyć wyobraźnia autorki. Narrator w powieści Gruszeckiej jest w tej mierze bardzo powściągliwy – ogranicza się do tego, co najbardziej typowe lub wyróżniające. Na przykład opisuje on króla

[18] Postaciami autentycznymi będą tu więc: kanonik Czarnkowski, hetman Jan Tarnowski, król Zygmunt II August, Mikołaj Szarffenberger, zamordowany Jerzy z Pienian.

jako młodego pana, wysokiego, z delikatną czarną brodą i czarnymi oczami – są to więc tylko ogólne szczegóły anatomiczne. Dalej możemy przeczytać, że „Hieronim stał bez ruchu, zatapiając się w rozważanie każdego poruszenia królewskiego. Musnąwszy lekko wąsy i brodę, Zygmunt August odezwał się powolnym i wyraźnym głosem”[19].

Wiedza narratora o postaciach autentycznych jest wiedzą historyka i psychologa. Narrator-historyk podkreśla prawdę historyczną w licznych odsyłaczach (pojawiają się one regularnie i odnoszą się do postaci, wydarzeń czy rzeczy). Podczas gdy bieg życia wszystkich postaci jest narratorowi bardzo dobrze znany, w informacjach o mniej istotnych szczegółach dotyczących bohaterów dostrzega się znaczne ograniczenie jego wiedzy. Tak jest w przypadku Melchiora z Mościsk – biskupa. Wiemy, że pełnił urząd biskupi, że lubił starożytnych pisarzy, ale jego prywatne przekonania nie są w powieści komentowane. Prawdopodobnie nie miały one znaczenia dla toku fabuły.

Zapoznając czytelnika z różnymi szczegółami, narrator-psycholog przyjmuje często zewnętrzny punkt obserwacji, dlatego jego wiedza w zasadzie nie wykracza poza to, co widzi. W toku tego badania wyciąga prawidłowe wnioski ze szczegółów ubioru, sposobu zachowania się, wyrazu twarzy. Będąc uważnym obserwatorem, narrator z zachowania postaci domyśla się przeżyć wewnętrznych i stanów uczuciowych. Zastosowała tu więc Gruszecka metodę behawioralną[20], która uczy dokładnej obserwacji, pobudza spostrzegawczość, wdraża do wyciągania wniosków z zachowania postaci w określonych sytuacjach. Zewnętrzny punkt widzenia przyjmowany przez narratora-psychologa bywa stosowany także wobec innych elementów świata przedstawionego.

---

[19] A. Gruszecka, *W grodzie...*, dz. cyt., s. 172.

[20] Behawioryzm występuje w utworach literackich przed powstaniem samego kierunku. Zwłaszcza w utworach dla dzieci, w których możliwości zastosowania introspekcji są ograniczone, w charakterystyce postaci uwzględnia się reakcje zewnętrzne.

Bardzo dobrze relacjonuje narrator w powieści *W grodzie żaków* szczegóły dotyczące kultury materialnej i zwyczajów dawnych wieków. Łatwo w nim odgadnąć dobrego nauczyciela historii, usiłującego przez materiał o dużej wartości ewokatywnej – skrupulatne opisy budowli, wnętrz, przedmiotów codziennego użytku, obowiązkowego stroju żaków – ukształtować w młodych umysłach prawidłowe wyobrażenie o kulturze dawnych wieków. Narrator nie ukrywa faktu, że jest dwudziestowiecznym znawcą dawnej kultury. Wręcz przeciwnie – podkreśla dystans czasowy, upoważniający go do spojrzenia porównawczego, oceniającego i uogólniającego. Czyni to, stosując zwroty: „w tamtych czasach", „w owych dniach".

Do stałej funkcji narratora w beletrystyce historycznej należy także przekazywanie informacji o wydarzeniach, zmianach w sytuacji społeczno-gospodarczej i procesach historycznych w latach wyłączonych z czasu akcji powieści, charakterystyka okresów historycznych, syntetyczne ujmowanie dziejów obiektu historycznego, miasta, narodu. Informacjami tego rodzaju narrator rozpoczyna najczęściej, a czasem kończy, rozdział powieści, pozwalając czytelnikowi spojrzeć na świat przedstawiony w sposób uogólniający, syntetyczny[21]. W prozie Gruszeckiej ta funkcja nie jest nadmiernie wykorzystywana. Autorka stara się umieścić jak najwięcej zdarzeń rzeczywistych w fabule i dialogach. Narratorowi wyznaczyła rolę raczej osoby dopowiadającej, uzupełniającej i komentującej.

Interesująco kształtuje się stosunek narratora do dialogów. Dziewiętnastowieczna powieść historyczna z narratorem abstrakcyjnym jako wzorcowa, zgodnie z konwencją realistyczną, implikuje różnice między językiem narratora, należącego do świata autora, a językiem bohaterów egzystujących w określonej przeszłości historycznej. We wszystkich dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych powieściach dla dzieci i młodzieży zróżnicowanie języka narracji i dialogów jest niezmiernie rzadkie i niekonsekwentne[22]. Gruszecka w tej sprawie wydaje się świadoma swojej powinności pisarskiej

[21] K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży*..., dz. cyt., s. 42–49.

[22] Tamże.

i historycznej. Silnie archaizuje wypowiedzi bohaterów, ale ma też do tego odpowiednią wiedzę. Język, którym posługuje się pisarka, jest zrozumiały nie tylko dla czytelnika przełomu wieków XIX i XX, ale także dla czytelnika zupełnie współczesnego.

W powieściach o dziecięcym czy młodzieżowym adresie czytelniczym wyeksponowana została funkcja narratora polegająca na wpajaniu zasad i przekonań. Wiele pouczeń, rad i nauk moralnych narrator wypowiada za pośrednictwem słów bohaterów. Najwięcej pouczeń udzielali nauczyciele. Poniżej przykład lekcji łaciny, gdzie oprócz nauki języka starożytnego wpajano żakom również zasady życia moralnego:

> Mutuum dato, cui des videto – rad pożyczaj tylko człeku dobremu, ale patrz, by nie każdemu. Beneficii accepti memor esto. Ad praetorium stato – bądź wdzięczny daru wziętego, rad stawaj u ratusza sądowego. Utere virtute, iracundiam tempera – cnoty na każdy czas pożywaj, od wszelkiego się gniewu wstrzymaj. Trocho lude, sleas fuge – pókiś młody, cygawę graj, kart, warcabów, kostek niechaj[23].

Znamienny jest też stosunek narratora do młodego czytelnika. W powieści Gruszeckiej narrator najczęściej bywa nauczycielem-wychowawcą, zachowującym wobec czytelnika dystans, jaki dzieli starszych, mądrych i doświadczonych mentorów od młodych i niezbyt rozgarniętych uczniów. Rzadziej konstruowany jest na wzór dobrego kolegi.

Koncepcja narracji w utworach Gruszeckiej w ogólnym zarysie nie odbiega od powszechnie stosowanej w powieściach historycznych drugiej połowy XIX wieku[24]. Tkwiący w warstwie słownej i uzewnętrzniający swą „obecność" w konkretnych formach językowych narrator w zasadzie realizuje wyznaczone mu funkcje podobnie jak to czyni narrator w powieściach historycznych adresowanych do ogółu. Jedynie zjawiska wynikające z adresata czytelniczego, chociaż w swej treści nie mają bynajmniej znamion inności, rysują się w warstwie narracji szczególnie wyraziście.

---

[23] A. Gruszecka, *W grodzie...*, dz. cyt., s. 82.

[24] K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży...*, dz. cyt., s. 42–49.

The narrative in historical fiction on the example of *W grodzie żaków* by Aniela Gruszecka

Summary

W grodzie żaków by Aniela Gruszecka is a historical novel for children and teens. The narrative style used by the author is tailored to the age of the average reader and in general it does not differ from the style widely used in the historical novels written in the second half of the nineteenth century. The events from the past are a pretext to teach about Polish culture and traditions and are presented in a natural and very artistic way.

MONIKA LIZAK

Strategie narracyjne w prozie Waldemara Łysiaka

Literatura jest ważnym aspektem współczesnej formacji kulturowej. Odgrywa dużą rolę w życiu społecznym, wpływa na postawy, kształtuje poglądy. Jej immanentną cechą jest to, że ma wyznaczone ramy i cele. W polskich warunkach jest także formą komunikacji społecznej. Zarówno narracja, metaforyka, stylistyka, jak i opis świata są zrozumiałe dla wszystkich odbiorców pozostających w społecznym kręgu interpretacyjnym. Jak pisze Przemysław Czapliński: „Pozwala to spojrzeć na prozę realistyczną jako na jeden ze sposobów komunikowania się społecznego – najbliższy rozumieniu potocznemu, odpowiadający przekonaniom, że nasze słowa przylegają do świata i że dla każdej rzeczywistości istnieje jeden punkt widzenia i jedna, prawdziwa interpretacja”[1].

Najważniejszą kategorią w powyższym aspekcie wydaje się realizm. Fundamentem realizmu jest przekonanie o prawdziwości widzenia świata, wspólnocie odbioru zdarzeń i procesów, możliwości jednoznacznej oceny zjawisk. Jeśli zbiorowość akceptuje wymienione założenia, prowadzi to do szerokiego porozumienia.

[1] „Być może wynika to z silnej pragmatyczności technik realistycznych. Są one oparte na mocnym zaufaniu zarówno do mowy, jak i władz poznawczych człowieka. Ponadto fundamentem realizmu jest przeświadczenie o wspólnym widzeniu świata – czyli przekonanie, że moje potoczne postrzeganie rzeczywistości łączy mnie ze zdecydowaną większością społeczeństwa. Dlatego dana grupa społeczna może uznawać tę technikę za prawdziwe odzwierciedlenie rzeczywistości, nie zaś za jedną z możliwych perspektyw”. P. Czapliński, *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec wielkich narracji*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 47.

Innym skutkiem tego procesu jest to, że techniki realistyczne są uznawane za odbicie rzeczywistości, a pomijana jest ich fikcyjność czy nawet literackość[2]. Na przełomie wieków XX i XXI wysoką rangę uzyskała w Polsce powieść realistyczna. Stała się ważna w życiu społecznym, uznawano, że pokazywała prawdę o rzeczywistości i ta prawda była przyjmowana. Czapliński wskazał na trzy cechy sprawiające, że tak się stało. Literatura okazała się wyrazem samoświadomości społecznej i dostarczała języka wyrazu zbiorowym dążeniom. Następnie opisywała wspólnotę świata materialnego i świata wartości organizującego ową wspólnotę. A ponadto nie podważała swojego statusu eksperymentami formalnymi. O sukcesach polskiej prozy przełomu wieków zadecydowało, jak stwierdza Czapliński: „pragnienie fabuły"[3].

Proza powieściowa Waldemara Łysiaka odpowiada na przedstawione wyżej pragnienie. Beletrystyczna część jego pisarstwa pozostaje mocno osadzona w realizmie, prezentuje wartości akceptowane przez zbiorowość, a sukces czytelniczy pozwala sądzić, że jest częścią wspólnotowych dążeń. Dla literaturoznawcy interesujące są strategie narracyjne i ich wpływ na czytelniczy odbiór poszczególnych utworów. Dla wybranej strategii w szczególności ważna jest tożsamość narratora, fabuła oraz relacje między bohaterami. Wymienione kategorie zostaną odniesione do dwóch powieści Łysiaka – *Szuańska ballada*[4] i *Żołnierz*[5].

---

[2] „Tymczasem po roku 1989 zdecydowana dominacja w sferze publicznej – a więc polu walki o znaczenie wspólnych symboli, o prawo dysponowania nimi i włączanie ich w nowe konfiguracje, o społeczny prestiż i szacunek – przypadła orientacji, którą można nazwać «liberalną». Nie byłoby w tym niczego złego, gdyby nie polityka symboliczna przez tę stronę stosowana. Mówiła ona bowiem obozowi tradycjonalistycznemu mniej więcej tyle: «Wasz patriotyzm wspiera się na nacjonalizmie, a zakrytym fundamentem tego nacjonalizmu jest nienawiść wobec obcych; wasza religijność jest obrzędowa, płytka, nieoświecona, a jej mrocznym podłożem jest mentalność ofiarnicza; wasza kompetencja polityczna jest niewielka, wasza znajomość reguł modernizacji – żadna, a wasza kompetencja rynkowa – żałosna»". Tamże, s. 50.

[3] Tamże, s. 40.

[4] W. Łysiak, *Szuańska ballada*, Kraków 1991.

[5] Tenże, *Żołnierz*, Warszawa 2017.

Waldemar Łysiak urodził się w 1944 roku. W roku 1968 ukończył architekturę na Uniwersytecie Warszawskim, a w 1977 obronił pracę doktorską zatytułowaną „Doktryna fortyfikacyjna Napoleona". Wiedzę na temat epoki wykorzystał do pisania powieści o Napoleonie Bonapartem i jego czasach (w latach 70. powstały *Kolebka*, *Szuańska ballada*, *Cesarski poker*, *Szachista*). Dobre ich przyjęcie przez czytelników pomogło rozwinąć się talentowi literackiemu, co zaowocowało kolejnymi utworami o zróżnicowanej problematyce. Autor wykorzystał w nich kostium historyczny – od antycznego poprzez średniowieczny po dwudziestowieczny, ale pisał też utwory dotyczące współczesnego świata (zemsta, zło, globalizacja, wojna, władza), a także eseje o sztuce i kulturze. Pisarz równie często wypowiadał się w publicystyce. Od wielu lat współpracuje z czasopismami, celnie komentuje ważne wydarzenia, wydobywając z chaosu ich istotę. Wydał do tej pory sześćdziesiąt jeden książek, wśród których są zarówno powieści, jak i tomy felietonów, artykułów i wywiadów prasowych oraz zbiory esejów z monumentalnym cyklem pt. *Malarstwo białego człowieka*[6].

Bogaty dorobek pisarski twórcy niezwykle trudno usystematyzować. Bartosz Emchowicz[7], wydawca Łysiaka, podzielił jego dorobek na pięć kategorii. Zaznaczył jednocześnie, że jest to podział umowny, oparty na kryteriach formalnych i treściowych. Do eseistyki zaliczył utwory o historii, kulturze i sztuce, beletrystyką objął powieści i opowiadania, napoleonistyką nazwał opowieści o Napoleonie i jego czasach, publicystyką – antologie artykułów prasowych, a biografistyką – oprócz wspomnień także pastisze życiorysowe czy biografie wybitnych ludzi. Eseistyka i publicystyka Łysiaka są gatunkowo zgodne z obowiązującym wzorcem – inaczej pozostałe kategorie. Utwory zaliczone w powyższym zestawieniu do beletrystyki, napoleonistyki i biografistyki należą do literatury pięknej, choć niektóre wykorzystują fakty i postacie historyczne

[6] Lista zamieszczona w powieści W. Łysiaka, *Żołnierz*, dz. cyt., s. 250.

[7] B. Emchowicz, *Pisarstwo białego kuglarza, czyli ABC Waldemara Łysiaka*, Warszawa–Chicago 2002, s. 180–182.

w swoich fabułach. Opowieści o bohaterach, wydarzeniach i procesach historycznych mają źródło w rzeczywistości, są potwierdzone w dokumentach, obecne w przedmiotach i miejscach. Mimo to nie przynależą do nauk historycznych. Wyjaśnienie przynosi fragment odnoszący się do jednej z powieści. Łysiak we wstępie do *Szuańskiej ballady* tłumaczył:

> *Szuańska ballada* nie pretenduje do miana pracy historycznej, mimo że jej zawartością są fakty i nic jak tylko fakty, ubrane w moją manierę narracji. Nie jestem bowiem stenotypistą dziejów, tylko pisarzem, nie interesuje mnie historia jako nauka, lecz historia jako karmicielka moich literackich obsesji[8].

Według słów pisarza narracja jest zatem podstawowym wyznacznikiem jego twórczości i decyduje o tym, że jego powieściopisarstwo przynależy do literatury.

Potraktowanie opisywanej epoki jako zamkniętej całości czasowej sytuuje dużą część twórczości Łysiaka w obszarze epiki historycznej. Hanna Gosk o podobnych utworach pisała w następujący sposób: „dzisiejsza proza o tematyce współczesnej, korzystająca z narracji historycznej”[9]. Badaczka eksponuje aktualną perspektywę narratora, wskazuje na sposób funkcjonowania przeszłości. Taki opis jest trafniejszy niż podział Emchowicza, bo zawiera wszystkie ważne komponenty gatunkowe. Wobec powyższego uściślenia

[8] W. Łysiak, *Szuańska ballada*, dz. cyt., s. 5.

[9] „W dobie ponowoczesności mówi się dużo o kresie historii, tj. odchodzeniu od wielkich opowieści podtrzymujących koncepcję ludzkich dziejów jako ciągu zdarzeń włączonych w jednolity bieg i wyposażonych w określony sens, który co najmniej od XVIII wieku był pojmowany emancypacyjnie. Wiek XX przekreślił wiarę w racjonalność rzeczywistości i emancypacyjny charakter historii rozwijającej się w rytm postępu, a metaopowieść na ten temat uznał za ideologiczne uzurpacje. Ich miejsce zajęła inna metaopowieść, mówiąca o końcu holistycznego rozumienia historii i zastąpieniu go zainteresowaniem dla mikrohistorii ukazujących nowe reguły istnienia wspólnoty ludzkiej, w której metafizyka utraciła centralne miejsce i zrodziło się zwątpienie w prawomocność historycyzmu zakładającego linearną, jednorodną koncepcję czasu historycznego”. H. Gosk, *Zamiast końca historii*, Warszawa 2005, s. 213.

interesujący staje się sposób wykorzystania materiału historycznego, łączenia go z fikcją i przenoszenia na grunt współczesności. Bożena Chrząstowska[10] podaje, że istnieje kilka rozwiązań w omawianej dziedzinie.

W twórczości Henryka Sienkiewicza historia i fikcja splatają się ze sobą, a wydarzenia historyczne organizują perypetie fikcyjnych bohaterów, aczkolwiek to warstwa fikcyjna dominuje nad całością fabularną. Taki wzorzec odnaleźć można w debiutanckiej powieści Łysiaka *Kolebka*. Dynamiczne perypetie dwóch braci przyrodnich pokazane są w niej na tle wojen napoleońskich i uwikłania Polaków w rozgrywki cesarza. Po II wojnie światowej pojawiła się tendencja do ograniczania fikcji na rzecz form dokumentalnych: reportażu, wspomnień czy biografii. Jednocześnie powieści Teodora Parnickiego, Hanny Malewskiej, Antoniego Gołubiewa z tego okresu dążyły do uogólnień historiozoficznych, poszukiwały sensów dawnych procesów w odniesieniu do współczesności danego autora. Z kolei Gosk[11] wskazała, że w latach 80. XX wieku historia stała się przestrzenią bez sensu, ukazywała bohaterów idących donikąd, przykładem może być np. *Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego. Echa tych tendencji obecne są w powieści *Ostatnia kohorta*[12] Łysiaka. Opowiada ona o legionie żołnierzy rzymskich, którzy wędrują po nieznanych kresach imperium, by znaleźć śmierć pod alpejską lawiną śnieżną.

Po 1989 roku nastąpiły dalsze przemiany w powieści historycznej. Historię zaczęto odczytywać według innych kryteriów, nadając jej nowe znaczenia. Ważne zatem stały się metatekstowe zainteresowania różnymi modelami opowiadania. Proza w miejsce opowieści

[10] „Epika historyczna prowokuje czytelnika do konfrontacji dzieła z historią, a tym samym narzuca sobie rygory prawdziwości (lub niesprzeczności) z danymi historycznymi, które ograniczają fikcję literacką. Toteż jednym z podstawowych problemów jest tu sposób łączenia fikcji i historii". B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 440.

[11] H. Gosk, *Jak opowiada o historii polska proza po roku 1989*, „Dekada Literacka" 2006, nr 5, s. 39–44.

[12] W. Łysiak, *Ostatnia kohorta*, Warszawa 2005.

wprowadziła dyskurs, wychodząc z założenia, że nie jest możliwy dostęp do rzeczywistości historycznej, a jedynie do informacji o niej[13]. W związku z tym to, co zostało opowiedziane, było zdeterminowane wyborem tego – co zasługiwało na opowiedzenie. Wpisując się w ramy dyskursu, dialog z czytelnikiem podjęła powieść *Żołnierz*. Główny bohater tego utworu dokonuje zemsty za śmierć brata, jednocześnie zastanawia się, jak o tym opowiedzieć, i tłumaczy, dlaczego dokonał takiego czynu. Proza realistyczna z historią w tle pozostaje na styku literatury i nauk historycznych. Dodatkowo dla pełnego opisu za Rolandem Barthesem należy powtórzyć, że opowiedziana historia ma być odczytana i zrozumiana przez wspólnotę kulturową żyjącą w danym czasie i miejscu[14]. Sukces czytelniczy Łysiaka oznacza, że utwory pisarza osiągnęły ten cel. Jego powieści realizują indywidualny, niepowtarzalny zamysł autora, jednocześnie można w nich odnaleźć podstawowe tendencje kształtujące polską powieść historyczną w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat.

Proza narracyjna Łysiaka z jednej strony ma doskonale ukształtowaną, spójną, zamkniętą kompozycyjnie fabułę, a z drugiej – interesująco wykorzystuje materiał faktograficzny. Przywołana wcześniej powieść *Kolebka* kończy się założeniem rodziny i przejęciem majątku ojca przez Dominika Rezlera oraz zgonem jego brata Jana Karśnickiego. Fabuła *Ostatniej kohorty* zamknięta jest symboliczną śmiercią legionistów i zapowiedzią upadku Imperium Rzymskiego. *Szuańska ballada* zawiera rozstrzygnięcie pojedynku między Napoleonem i Cadoudalem, a następnie stracenie tego ostatniego. Powieść *Żołnierz* jest relacją o zemście, kończy się próbą usprawiedliwienia masowej zbrodni, jaką wykonał Paul: „Głębsza analiza ukazałaby skomplikowanie problemu większe niż kwestia karania zła ziemskiego”[15].

---

[13] Dyskurs rozumiany jest jako opis formalny całości większych niż zdanie, jak podaje R. Barthes w: tegoż, *Dyskurs historii*, przekł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

[14] Tamże, s. 225–236.

[15] W. Łysiak, *Żołnierz*, dz. cyt., s. 242.

Łysiak wybrał fabulacyjny model prozy[16]. Z powodzeniem wykorzystuje i łączy wzorce kompozycyjne i schematy powieści historycznej, detektywistycznej czy podróżniczej. Duże znaczenie przydaje doskonale skomponowanym wątkom fabularnym, wyraźnie dążącym do jednoznacznego zakończenia. Z ciągów przyczynowo powiązanych ze sobą wydarzeń buduje spójny obraz, przy czym respektuje konwencjonalne sposoby porozumienia z czytelnikiem. Wypowiedź narratora dobrze łączy się z wybraną formą dokumentu, pamiętnika czy wspomnienia w taki sposób, by nie zaburzać jasności odbioru i interpretacji. Kształtuje bohaterów wyjątkowych, nieprzeciętnych, o wysokich walorach etycznych, a zarazem zmierza do ich typizacji. Intryga jego powieści z założenia respektuje wymogi gatunków popularnych, jest pozbawiona dydaktyzmu, jednocześnie jest bogata w eseistyczne dygresje, będące wykładnikiem erudycji i kunsztu autora[17]. Mało tego, Łysiak wybrał taki model opowiadania, który wymaga zaangażowania odbiorcy, odwołuje się do jego wiedzy, pamięci o najnowszej historii i erudycji. Opowiedzenie się narratora po stronie budzącej sympatię buduje rodzaj napięcia, bez którego nie jest możliwe porozumienie z czytelnikiem.

Ważnym elementem strategii narracyjnej powieściopisarza jest sposób potraktowania postaci i wydarzeń z przeszłości. Literatura ma duże znaczenie dla historii. Fakt historyczny staje się takim w świadomości społecznej, o ile zostanie właściwie opisany. Same informacje na temat przeszłości zaczerpnięte z różnych dys-

---

[16] P. Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 72.

[17] „Za podstawowy rys fabulacji w nowej prozie uznać chyba można przetwarzanie realizmu – dążenie do narracyjnego ogarnięcia świata, chęć dochowania wierności widzialnemu przy równoczesnym unikaniu jednoznaczności. Niejednoznaczność polega tu zarówno na komplikowaniu obrazu świata, jak i tworzeniu złożonego modelu kompozycyjnego, w którym wzorce powieści popularnej stanowią szkielet dla fabuły poznawczej i równolegle do niej rozwijanych dygresji". Tamże, s. 73.

cyplin naukowych tworzą bazy archiwalnych danych Mogą być wykorzystywane przez naukowców z różnych dziedzin w ich specyficznych celach. Literatura nadaje kształt i interpretuje poprzez dobór faktów, ukształtowanie językowe, sposób ujęcia. Narracja jest główną formą pisarstwa historycznego[18]. W takiej sytuacji zazwyczaj punktem wyjścia jest udokumentowany fakt z przeszłości, który staje się przedmiotem narracji, ta zaś poprzez jego interpretację wydobywa refleksję historiograficzną. Hayden White nazywa taki proces tropowaniem. Według badacza historyczny układ zdarzeń należy najpierw przedstawić w porządku chronologicznym, następnie przekształcić poprzez fabularyzację w opowieść z wyraźnie zaznaczonymi: zawiązaniem akcji, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem akcji, a na końcu ustalić znaczenie całości. Dodatkowo badacz wyjaśnia, że kody chronologiczne są specyficzne dla danej kultury i łączą się z funkcjami poszczególnych elementów, zależnymi od potrzeb fabuły. Kolejną ważną czynnością pisarza jest selekcja materiału. White opisuje ten proces w następujący sposób:

> Po drugie, przekształcenie kroniki zdarzeń w opowiadanie wymaga dokonania wyboru spośród wielu rodzajów struktur fabularnych, dostępnych w tradycji kulturowej danego historyka. I chociaż konwencja ogranicza wybór do tylko niektórych typów fabuł uważanych za właściwe dla przedstawienia tych typów zdarzeń, które opisujemy, wybór ten jest przynajmniej częściowo wolny. [...] Dokonać fabularyzacji zdarzeń rzeczywistych jako szczególnego rodzaju opowieści to poddać te zdarzenia tropologii. [...] Wszystkie opowieści to fikcje[19].

Interpretacja zawiera znaczenia wynikające z fikcji nadbudowanej na rzeczywistych wydarzeniach i ze sposobu jej opowiedzenia. Badacz przedstawił również typy tropów. Według niego są to: metafora oparta na zasadzie podobieństwa, metonimia oparta na styczności, synekdocha oparta na relacji części do całości i ironia jako przeciwieństwo. Wyszczególnione etapy pracy fabularyzatora doskonale widoczne są w wybranych powieściach.

---

[18] H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przekł. R. Borysławski [i in.], Kraków 2009, s. 24.

[19] Tamże, s. 34.

Aby odczytać właściwie strategie narracyjne, należy przedstawione zależności, relacje i procesy odnieść do przykładowych utworów najtrafniej je ilustrujących. Jedną z ciekawszych powieści Łysiaka jest *Szuańska ballada*. W warstwie faktograficznej odwołuje się do przełomu XVIII i XIX wieku. Ma kształt pieśni opiewającej pojedynek między Napoleonem Bonapartem a Georges'em Cadoudalem, chłopskim przywódcą przeciwników republiki. Dwanaście rozdziałów tworzy dwanaście zwrotek ballady. Ciekawa jest tożsamość narratora i stopień jego ujawnienia w tekście. Początek utworu jest opisem, za którym ukrywa się agens (używający form trzeciej osoby czasowników), będący obserwatorem – świadkiem wydarzeń. Narrator stara się być obiektywny: „29 marca 1800 roku. Pałac Tuileries. Przez wieki był pałacem królewskim, zamieszkiwali go Walezjusze, Medyceusze i Burbonowie, począwszy od Króla Słońce Ludwika XIV. Od miesiąca i kilku dni ma kolejnego właściciela, nowe, dopiero co wzeszłe słońce Francji – Napoleona Bonaparte, i nie nazywa się już pałacem królewskim, lecz pałacem rządowym"[20]. W dalszej części relacjonuje dramatyczne wydarzenia z życia bohaterów, wyraźnie stawiając siebie obok czytelnika – człowieka XX wieku. Ma on jego możliwości działania, jego wiedzę ogólną o świecie i w podobny sposób postrzega rzeczywistość. Narrator ujawnia się między innymi w takich zdaniach:

> Czytając te wszystkie prace, sięgając do pamiętników i źródeł z epoki, doznaje się uczucia swoistego chaosu. Ten tygiel sprzecznych opinii i interpretacji (a jakże często sprzecznych „faktów") jest swego rodzaju dżunglą historiograficzną, w której nie pomaga nawet maczeta logiki[21].

> Tu muszę przerwać na moment, dla małej dygresji[22].

> Teraz już wiesz, czytelniku, za co płacił szuanom dobry los[23].

[20] W. Łysiak, *Szuańska ballada*, dz. cyt., s. 7.

[21] Tamże, s. 11.

[22] Tamże, s. 65.

[23] Tamże, s. 75.

Narrator na równi z czytelnikiem odkrywa prawdę o bohaterach. Z uwagi na to, że są to postacie historyczne, wszyscy odbiorcy mogą czerpać ze źródeł epoki, opracowań, późniejszej recepcji, własnej logiki czy wiedzy. Mimo dystansu czasowego nic nie jest przesądzone. Niewiedza i niepewność jest taka sama po obu stronach. Opowieść staje się przez to procesem odkrywania dawnych wydarzeń i próbą ustalenia prawdy o nich. Paradoksalnie, pomimo pozorów równości to jednak narrator ma przewagę. Przeciętny odbiorca nie bada archiwów dotyczących epoki napoleońskiej, nie zna na pamięć wypowiedzi wybitnych postaci, nawet nie może sprawdzić, czy są one autentyczne, czy wyobrażone, bo pasują do fabuły. Jeśli narrator porusza się w obrębie konwencji, zostanie przez czytelnika zaakceptowany. Poniższe zdanie nie budzi zastrzeżeń, choć nie jest weryfikowalne z punktu widzenia przeciętnego odbiorcy:

> Wspomniani historycy wolą o tym szczególe nie pamiętać (dobra pamięć – powiedział Napoleon – to umieć zapomnieć o tym, o czym nie należy pamiętać) bądź też dowodzą, że przekaz na ten temat pochodzi z ust policjantów przesłuchujących markiza, a nie od niego samego[24].

Poprzez tak obraną strategię narracyjną prowadzona jest fabuła. Tworzą ją chronologicznie ułożone wydarzenia. Jest ograniczona przez zasadę prawdopodobieństwa i przyczynowo-skutkową strukturę rzeczywistości. Wpisuje się w stwierdzenie Barthesa, że wszystkie fabuły oparte są na jednym modelu. Według terminologii Mieke Bal[25] ważnym elementem owego modelu jest konfrontacja, która determinuje strukturę. Wymaga ona dwóch akto-

[24] Tamże, s. 117.

[25] „Między dwoma aktorami lub dwiema grupami aktorów dochodzi do konfrontacji. Każdy etap fabuły – każde wydarzenie funkcjonalne – składa się z trzech elementów: dwóch aktorów i jednego działania; jeśli wyrazić to w terminach logicznych, mamy dwa argumenty i jeden predykat; ujmując rzecz jeszcze inaczej, mamy dwa obiekty i jeden proces". M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red., przekł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 194.

rów i działania, na które składają się trzy fazy: możliwość, wydarzenie i rezultat procesu. Przedstawiana powieść doskonale wpisuje się w ten model. Antagonistami *Szuańskiej ballady* są Napoleon Bonaparte i Georges Cadoudal. Różni ich stosunek do republiki, podejmują przeciwstawne działania – obrony i walki, krok po kroku zbliżają się do ostatecznego rozstrzygnięcia. Punktem kulminacyjnym jest nieudany zamach na cesarza i determinizm popychający aktorów do działań przeciwko sobie. Zwycięzcą jest Napoleon. Spisek przeciwko niemu zostaje wykryty, jego sprawcy ujęci, osądzeni i straceni. Rezultat jest zaskakujący, choć przewidywalny i rozstrzygnięty przez historię. Główni bohaterowie mają swoich pomocników i przeciwników. Za cesarzem stoi wojsko, policja, wywiad i społeczeństwo republiki. Po stronie Cadoudala są szuani, Brytyjczycy, francuska arystokracja. Ich wzajemne oddziaływania powodują komplikacje, co sprawia, że opowieść jest atrakcyjna dla czytelnika. Obok aktorów jest w utworze jeszcze moc, która dostarcza dopełnienia[26]. Jest ona wartością abstrakcyjną[27]. W omawianej fabule stoi po stronie Napoleona. Daje mu przewagę poprzez zwycięstwa militarne, przypadki, sympatię ludu, który stopniowo odwraca się od chłopskich wojowników. Najistotniejszą bitwą mającą wpływ na losy bohaterów była bitwa pod Marengo. Miała miejsce 14 czerwca 1800 roku. Była częścią kampanii włoskiej. Zwycięstwo Francuzów spowodowało ostateczne wycofanie się Austriaków z Włoch. Dla cesarza miało ważne znaczenie: utrwaliło jego wysoką i niezachwianą pozycję, klęska militarna mogła przynieść upadek w niepewnych czasach. Zwycięstwo we Włoszech dało Napoleonowi przewagę nad przeciwnikami republiki. Obecne w fabule przypadki przynoszą zmiany i zawirowania

[26] „Zamiar podmiotu sam w sobie nie wystarcza, by osiągnąć cel. Zawsze istnieją moce, które albo na to pozwalają, albo temu zapobiegają. Ta relacja może być postrzegana jako forma komunikacji, w związku z czym możemy wyróżnić pewną kategorią aktorów: tych, którzy wspierają podmiot w realizacji zamiarów, dostarczają dopełnienia lub pozwalają je dostarczyć bądź podarować – będziemy ich określać jako moc". Tamże, s. 205.

[27] „Moc często nie jest osobą, ale abstraktem". Tamże, s. 206.

w jej rozwoju. Aresztowanie doktora Querella, jego zeznania czy przebitka do ładunku prochowego z nazwiskiem Troche'a posuwają śledztwo do przodu, zacieśniając krąg wokół Cadoudala. Sztorm na morzu oraz skuteczne ostrzeżenie De Cacqueraya sprawiają, że statek nie dopłynął do francuskiego wybrzeża, i ratują szuańskich komandosów przed aresztowaniem. Ta równowaga jest jednak pozorna i zwodnicza. Los szuańskiego przywódcy jest przesądzony. Słuszność sprawy, o którą walczy, skupia uwagę i sympatię czytelnika. Jednocześnie protagonista nie może uniknąć nieszczęścia, niczym bohaterowie tragedii greckich. Tragizm jego losu podkreśla zakończenie utworu: „Tak zginął w wieku trzydziestu lat «ślepy wojownik» Gedeon, który odważył się stanąć do pojedynku z «korsykańskim karłem» Bonaparte. Jak u Tocqueville'a: «Przybył znikąd, przepłynął przez czas i zniknął w ramionach Boga»"[28].

Podsumowując, choć tworzywem fabuły są fakty, to jej przebiegiem kieruje ustalony konwencją model, aktorzy wpisują się w strukturę antagonistyczną, ich działania wywołują zmiany przybliżające konfrontację, która jest niezbędna do ostatecznego zwycięstwa.

Wyżej przedstawiony model narracyjny można zestawić z prozą Jarosława Marka Rymkiewicza. Taki zabieg ukaże, jak różne strategie narracyjne służą do wykorzystania podobnego materiału historycznego. Jeden z utworów pisarza, opublikowany w 2013 roku, nosi tytuł *Reytan. Upadek Polski*. To czwarta część tetralogii – po *Wieszaniu*, *Kinderszenenie* i *Samuelu Zborowskim*. Jest interesującym efektem pracy osoby organizującej wypowiedź – zbliża się do powieści historycznej ze względu na dystans czasowy, jednocześnie odzwierciedla współczesność poprzez niechronologiczny układ treści oraz eksponowanie procesu poszukiwań bez jego zamknięcia. Według autora celem opowieści było pokazanie tego, „co zrobił Reytan i jakie miejsce przypada temu, co zrobił, w historii Polski"[29]. Wszystkie rozdziały zostały starannie skom-

[28] W. Łysiak, *Szuańska ballada*, dz. cyt., s. 136.

[29] J.M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013, s. 6.

ponowane oraz podporządkowane tytułowemu bohaterowi, są jednocześnie nakierowane na szerszy problem, mianowicie – wyjaśnienie istoty zdrady. Autor kwalifikuje rozdziały jako eseje. Miejscem akcji jest Rzeczpospolita Obojga Narodów końca XVIII stulecia, przedmiotem zainteresowania – procesy upadku i rozkładu, natomiast punkt stanowi Polska początku XXI wieku. Całość uzupełniają dzieje rodu Reytanów, recepcja dzieła Jana Matejki *Upadek Polski*, losy Adama Ponińskiego oraz proces poszukiwania dokumentów, zdjęć i archiwaliów. Autor konsekwentnie używa form pierwszej osoby liczby pojedynczej czasowników, co ujawnia się już w pierwszym zdaniu: „Przepisuję tu (z różnych źródeł) kilka spośród kilkunastu sejmowych wypowiedzi Tadeusza Reytana, które zostały zapamiętane i zapisane”[30]. Jest współczesnym pisarzem, zajmuje się historią Polski, stara się zrozumieć świat, w którym żyje, poszukując stałych mechanizmów i analogii, które nim rządzą. Po upływie dwustu lat skazany jest na źródła historyczne, czyli to, co zostało „zapamiętane i zapisane”. Czasami podkreśla niemożność ostatecznych rozstrzygnięć: „Najprawdopodobniej nie da się ustalić, kiedy generał Michelson po raz pierwszy pojawił się w Hruszówce, mnie przynajmniej na razie to się nie udało”[31]. W swojej opowieści przede wszystkim szczegółowo odtwarza dawne wydarzenia z 19–21 kwietnia 1773 roku. W tym celu analizuje diariusze i pamiętniki, np. *Pamiętniki czyli Historia polska* Jędrzeja Kitowicza, współczesne opracowania historyczne, np. *Zamek warszawski, rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczpospolitej 1569–1763* Jerzego Lileyki, artykuły prasowe, np. *Obraz Jana Matejki Upadek Polski (Objaśnienie)* Józefa Szujskiego, który ukazał się w „Przeglądzie Polskim” w 1866 roku, dokumenty, np. *W sprawie szczątków i typu antropologicznego Tadeusza Reytana posła Nowogródzkiego* prof. Kazimierza Stołyhwy. Kwerenda obejmuje około dwustu lat, od końca XVIII wieku do czasów współczesnych. W pracy nad dokumentami autor wydobywa kilka

[30] Tamże, s. 9.

[31] Tamże, s. 32.

wersji zachowań, wypowiedzi, skutków interesującego go okresu historycznego. Dodatkowo uzupełnia informacje o wydarzeniach politycznych o szczegóły obyczajowe, takie jak opis kontuszów, wygląd sali sejmowej, sposoby spożywania posiłków. Są one potrzebne współczesnemu czytelnikowi dla pełnego zrozumienia tego, co się stało. Opisując postacie pojawiające się w utworze, autor wykorzystuje konwencje prozy realistycznej – stosuje formy trzeciej osoby liczby pojedynczej czasowników, np.: „Ale zrezygnował z tego zamiaru i skręcił w prawo, poszedł w kierunku sadu, bo zobaczył tam jakieś dziwne, nieznane mu drzewa, które go zaciekawiły”[32]. Takim zabiegiem przywołuje model powieściowy, jednocześnie go rozbija, zaznaczając, w którym miejscu uruchamia wyobraźnię – główne źródło fabuł powieściowych. Zakłada istnienie odbiorcy, co jest wyraźne w wypowiedziach: „Przyda nam się (później) nieco wiadomości na temat architektury, urządzenia i wyglądu izby sejmowej w zamku warszawskim”[33]. Użycie zaimka *nam* uobecnia wspólnotę poszukiwań, stawia narratora i czytelnika na jednej płaszczyźnie. Rymkiewicz przytacza pojedyncze wypowiedzi bohaterów, ale nie buduje dialogów. Na przykład w rozdziale pt. *Ostatnie słowa Rzeczpospolitej* wypisał z dostępnych źródeł zapisane zdanie, które wypowiedział Reytan, padając na progu izby sejmowej. Z kilkunastu wersji tylko jedna jest prawdziwa. Rymkiewicz nie rozstrzyga tego problemu. Zakończenie nie jest jednoznaczne i pozornie pozostawia czytelnika w takim samym miejscu, w jakim był na początku lektury. Utwór dostarczył mu szczegółowej wiedzy o wydarzeniach z 1773 roku, ale nie dał całościowego obrazu wydarzeń.

Podsumowując tę część, należy stwierdzić, że Rymkiewicz wykonał podobną pracę jak Łysiak. Zgromadził szczegółowy materiał źródłowy, wybrał ciekawy moment historyczny, sfunkcjonalizowało go i sproblematyzował, ale zatrzymał się w połowie drogi pisarskiej – nie powołał do istnienia narratora, nie napisał powieści,

[32] Tamże, s. 110.

[33] Tamże, s. 25.

zachował autorskie „ja", ułożył w ciąg szereg esejów i pozostawił zbiór odrębnych całości. W *Szuańskiej balladzie* narrator jest ukryty za wydarzeniami, tylko czasami ujawnia swoją obecność („Tu muszę przerwać na moment, dla małej dygresji"). Jego funkcja jest identyczna z funkcją autora esejów Rymkiewicza – odkrywanie wraz z czytelnikiem prawdy o wydarzeniach i bohaterach historycznych. Relacja między czytelnikiem a autorem jest podobna w obu dziełach. Wiedza ogólna o świecie jest taka sama po obu stronach, natomiast analiza i wybór źródeł dla konkretnego przedziału czasowego jest nieweryfikowalna dla jednej strony układu. Łysiak nadbudował interesującą fabułę opartą na konfrontacji z wyraźnym punktem kulminacyjnym i zamknięciem wątków w porządku chronologicznym z jednoznaczną oceną, Rymkiewicz wybrał tylko konfrontację. Bohaterami antagonistycznymi uczynił Reytana i Adama Ponińskiego, patriotyzm przeciwstawił zdradzie. Pozwolił, by postmodernistyczna względność przeniknęła całą opowieść. Reytan przegrał głosowania sejmowe, zginął śmiercią samobójczą w obłędzie, jego grób został rozkopany, a pamięć o nim przetrwała jako pozytywny symbol w obrazie Matejki. Poniński osiągnął cel, jakim było zatwierdzenie rozbiorów, stał się sławny i bogaty, a następnie zmarł w rynsztoku, pijany, biedny i osamotniony. I jak ustalił Rymkiewicz: „Matejko nie namalował Ponińskiego w sposobie realistycznym, w mundurze rosyjskiego generała – namalował nam wiecznie aktualny symbol bezwstydnej, zadowolonej z siebie, chełpiącej się swoją potęgą narodowej zdrady"[34].

Bohaterowie są jednoznacznie ocenieni przez historię, ale ich losy nie były nagrodą lub karą za postawę i wybory. Okazało się, że życie jest bardziej skomplikowane niż literatura. Ponadto wydaje się, że brak fabuły nie przeszkadza w odbiorze czytelniczym. Należy ona do konwencji, wymaga narratora stojącego na straży spójności, czuwającego nad przebiegiem wydarzeń i organizującego wypowiedź. W istocie podstawowym problemem utworu nie jest

[34] Tamże, s. 186.

anegdota, lecz zdrada, wartość nieprzemijająco obecna w naszym życiu wspólnotowym. Materiał historyczny jest punktem wyjścia i jednocześnie pretekstem dla analizy zagadnienia. Kunszt artysty wydobywa dopiero uogólnienie:

> Zdrada to jest taka dziwna zbrodnia, która się siebie samej nie wstydzi. Więcej nawet. Zdrada ma przyjemność ze zdrady, czerpie ze zdrady satysfakcję. Zdrada nie widzi powodu, żeby się wypierać zdrady. To się bierze z tego, że zdrada jest chytra, przebiegła, a więc mądrzejsza, a więc lepsza od zdradzonych – głupi dali się zdradzić, bo są gorsi i dlatego zostali zdradzeni. To jest źródłem poczucia wyższości, jakie zdrada ma wobec zdradzonych. Jeśli tak na to spojrzymy, to będziemy musieli uznać, że zdrada jest zbrodnią wśród wszystkich zbrodni wyjątkową[35].

Dwie strategie narracyjne z podobnego punktu wyjścia doprowadziły do powstania całkowicie różnych dzieł. To dlatego literatura jest taka fascynująca.

Inną ciekawą pod względem narracyjnym powieścią Łysiaka jest utwór *Żołnierz*. Tytułowy bohater ma na imię Paul, jest Polakiem służącym we francuskiej Legii Cudzoziemskiej. Brał udział w wielu misjach na całym świecie. Po skończeniu kontraktu mieszka we Francji i mści się za przypadkową śmierć brata. Pisze pamiętnik, opowiadając swoje losy. Narrator jest jednocześnie postacią, aktorem działającym. Widać to już w pierwszych zdaniach:

> Nie jestem ekspertem od damskiej mody, ale mam pewność, że kobieta najlepiej wygląda w męskiej koszuli, którą po przebudzeniu, idąc do łazienki oraz kuchni, ściągnęła z fotela lub uniosła z dywanu. Ja najlepiej prezentowałem się w mundurze, jednak zabrano mi mundur, kiedy uderzyłem oficera. Podobno nie można tego robić. Zwłaszcza mocno[36].

Użycie czasowników w formie pierwszej osoby liczby pojedynczej sprawia, że opowieść nosi cechy wiarygodności, zbliża się bowiem swoim kształtem do biografistyki, ale nie rezygnuje z elementów fikcji. Sam narrator tak tłumaczy konwencję opowieści:

---

[35] Tamże, s. 179.

[36] W. Łysiak, *Żołnierz*, dz. cyt., s. 8.

„Czy robiąc to, naśladuję typowego autobiografa? Raczej nie – staram się, żeby moja pisanina była bardziej refleksją niż memuarem, zaś autobiografią w możliwie małym stopniu”[37].

Pamiętnik Paula zawiera wiele wspomnień z żołnierskiego życia, prezentuje różne sposoby zadawania śmierci, współczesne konflikty zbrojne i problemy związane z tą tematyką. Bohater nabyte umiejętności wykorzystuje do wyrównywania bieżących rachunków z przeciwnikami. Mentalność ukształtowana przez walkę nakazuje instrumentalne traktowanie ludzi, samotność oraz szukanie pomocy tylko w Legii, wśród takich jak on. Kolejne akcje zbrojne opisuje jak sceny z filmów:

> Podjechały dwie fury pełne zbirów. Wyskoczyli na chodnik. Mieli kilka susów ku drzwiom, jednak nie przewidzieli, że z drugiego piętra spadną im pod nogi dwa granaty. Jatka. Szoferów zastrzeliłem przez tłumik, resztę dobiłem, cofnąłem się i opuściłem budynek od tyłu, między garażami i płotem[38].

Protagonista jest herosem, wszystkie plany realizuje bez przeszkód, beznamiętnie wykonuje wyuczone czynności, bo racje moralne i sympatia odbiorcy są po jego stronie. Narrator-żołnierz ma ponadto nienaturalnie szerokie horyzonty intelektualne, naturę refleksyjną, wypowiada uogólnienia dotyczące życia ludzkiego, np. „życie jest krótkie jak pstryknięcie palcami, zaś przed nim i po nim trwa wieczność”, „serce nie sadysta – kiedyś przestanie bić”[39]. W dużej części utworu narrator staje się publicystą. Zajmuje jasne stanowisko dotyczące spraw współczesnego świata, wypowiada się na temat obecności uchodźców w Europie, teorii chaosu, femini-

---

[37] Tamże, s. 47.

[38] Tamże, s. 33.

[39] Dla porównania prostota wypowiedzi policjanta opisanego w reportażu-wywiadzie: „Musiałem to sobie jakoś w głowie poukładać... Sen był chujowy, ale co mogłem zrobić? To i tak nie było najgorsze. Czasami kazali nam stać w pidżamach przed budynkiem na mrozie przez godzinę lub dwie... Albo jak spaliśmy, to wylewali na nas kubeł zimnej wody. Pompki kazali robić w akwalungu”. P. Vega, *Służby specjalne. Podwójna przykrywka*, Kraków 2016, s. 22.

zmu, etyki polityków. Wypowiadane prawdy poparte są często autorytetem pisarzy, artystów czy mężów stanu, takich jak Picasso, Koestler, Napoleon, Szekspir i inni. Wszystkie poruszane zagadnienia są umotywowane wydarzeniami wynikającymi z fabuły. Na przykład w rozdziale zatytułowanym *Pieprzyć nudę* poruszony jest problem dużej ilości czasu wolnego ukrywających się bohaterów. Dłuższy okres pobytu dwóch dorosłych mężczyzn w bezpiecznym, tj. ukrytym domu skutkuje nudą. Stan ten jest opisany poprzez przywołanie fragmentów *Lambro* Juliusza Słowackiego, *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, *Anatomy of Human Destructiveness* Ericha Fromma, wypowiedzi Gaszyńskiego czy Puszkina. Do tego dołączone zostały fragmenty wywiadu A. Reifa z E. Frommem z 1974 roku. Rozdział kończy się konstatacją dotyczącą współczesnego świata: „Automatyzacja, cyfryzacja, internetyzacja, globalizacja, korporacjonizacja uczyniły świat kopcem termitów, których wolna wola i odruchy niezależnościowe są iluzją, a bunty abstrakcją”[40]. Erudycyjne przedstawienie nudy jest zarazem częścią uzasadnienia okrutnych decyzji bohatera i jego pomocników: „Więc jak tu nie rozumieć quasi-pedofilskiej szajby Rylana? Lub mojej krwawej zabawy, naśladującej dzisiejsze gry komputerowe prymitywów”[41]. Postępowanie postaci powieściowych wynika z uwarunkowań współczesnego świata i jest jego emanacją. Opowiadana historia jest jednocześnie opisem współczesności.

Fabuła utworu wpisuje się w model konfrontacyjny Barthesa. Głównym aktorem działającym jest Paul – tytułowy żołnierz. Antybohaterem wydaje się jego brat Hubert. Obecny we wspomnieniach ma cechy przeciwstawne do starszego brata: jest słaby psychicznie, nie osiąga sukcesów militarnych, zatrudnia się jako ochroniarz, ginie przypadkową śmiercią. Opozycję stanowią „wszyscy źli” tego świata, z którymi trzeba i należy walczyć. Początkowo są to „Hiszpan” i „Ban”, szefowie mafii, które działają

[40] W. Łysiak, *Żołnierz*, dz. cyt., s. 138.

[41] Tamże.

w metropolii, następnie politycy. Ponad nimi jest tzw. głębokie państwo, ale pozostaje ono niedostępne dla narratora-żołnierza[42]. Najważniejszy pomocnikiem Paula jest Legia, ma duże możliwości organizacyjne, finansowe, kadrowe. Jest anonimowa, tajemnicza i bezwzględna. Wykorzystuje działania żołnierza do swoich celów – rozprawienia się z konkurencyjną mafią jego rękami. Bez skrupułów wydaje wyrok, gdy ten zaczyna zabijać polityków. Dobrowolnie lub pod przymusem współpracują w dziele zniszczenia inni: dziewczyna Huberta o imieniu Zelda, lekarka Laura Goldman, gospodarz domu Rylan, feministka Elsa, fryzjer Alix. Dzięki nim fabuła jest zawikłana, dynamiczna i nieprzewidywalna. Pozwala dotknąć ważnych problemów i dostarczyć motywacji dla refleksji i dygresji. Nad wydarzeniami jest moc – zemsta[43]. Jej słuszność budzi wątpliwości. Sam narrator zadaje takie pytania: „Czy miałem prawo? Cóż, mścić się miałem prawo, dzięki więzom krwi, ale czy miałem prawo awansować się tym na dobrego człowieka?”[44]. Refleksje zawarte w przytoczonych pytaniach zawierają prawdę o kondycji moralnej współczesnego Europejczyka. Wskazują na hipokryzję.

Podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić, że fabuła ma charakter całkowicie fikcyjny. Bohaterowie i ich perypetie dostarczają motywacji do snucia dygresji na temat mechanizmów współczesnego świata, a także dają pole dla zaprezentowania erudycji autora. Struktura świata odwołuje się do doświadczeń współ-

---

[42] Ten termin określa nieznaną opinii publicznej, ukrytą, mającą tajny charakter, realną władzę, która rządzi Stanami Zjednoczonymi. W klasycznej definicji wymienia się jej dwa najsilniejsze człony: kompleks militarno-przemysłowy oraz globalną finansjerę. Do niej zalicza się wszystkie siły niewybieralne pretendujące do kierowania polityką, grupy formalne i nieformalne, wręcz kamuflujące swoje istnienie, posiadające potężne wpływy i działające poza legalnym systemem. Koterie, kliki, mafie, różne tajne loże, kręgi finansjery, oszuści, globaliści, czy korporacje mające większe ambicje niż dotyczące ich sfery działalności. A. Rogalski, *„Deep state” kontratakuje*, www.mysl-polska.pl/1219 [dostęp 22.03.2018].

[43] Według terminologii M. Bal w: tejże, *Narratologia…*, dz. cyt., s. 205–206.

[44] W. Łysiak, *Żołnierz*, dz. cyt., s. 50.

czesnego człowieka, przypomina mechanizmy gry, co twórca wykorzystuje do ilustracji sposobu funkcjonowania głównego bohatera i innych postaci utworu. Kompozycja jest zamknięta i doskonale udramatyzowana.

Strategia narracyjna Łysiaka w przedstawionym powyżej utworze wykorzystuje ramę narracyjną w formie pamiętnika. Jest to zabieg często stosowany w tekstach literackich odnoszących się do II wojny światowej. Podobnie zrobił Wilhelm Dichter w tomie *Koń Pana Boga*. Narratorem i bohaterem uczynił dziecko, które opowiada o swoim losie w latach II wojny światowej i czasach stalinizmu w Polsce. Robi to w formie pamiętnikarskiej, co pokazuje następujący fragment: „Zanim zacząłem chodzić, próbowałem wejść pod wielkie łóżko rodziców, przykryte kapą z brokatu. Ciekawiło mnie co tam jest. Wpełzałem pod kapę i matka wyciągała mnie za nogi”[45]. Formy pierwszej osoby czasowników czasu przeszłego i dobór treści wskazują na to, że wydarzenia relacjonowane są przez osobę dorosłą wspominającą dzieciństwo. Chociaż tworzywem fabuły są na pewno wydarzenia z życia autora, to na kreacyjny charakter wskazuje fakt, że ludzka pamięć nie obejmuje raczej okresu raczkowania – pierwszego roku życia. Punkt widzenia dziecka pozwala natomiast na ukształtowanie takiej perspektywy poznawczej, która umożliwi czytelnikowi przyjęcie jednostkowej prawdy wraz z bohaterem-narratorem. Prawda będzie zrozumiała, bo w ten sposób nie jest cała dostępna. Groza okresu, którego dotyczy utwór, jest tak wielka, że nie sposób pojąć, jak to ujął Stanisław Barańczak: „niezrozumiałego w swojej nieludzkości ludzkiego świata”[46]. W *Posłowiu* do książki Dichtera Barańczak szczegółowo nakreślił konieczność działań, jakie musi wykonać pisarz odwołujący się do swoich przeżyć: „nawet skrupulatnie trzymający się faktów pamiętnikarz czy kronikarz musi zastosować określoną perspektywę narracji, dokonać odpowiednich manewrów w zakresie obszarów wiedzy narratora

[45] W. Dichter, *Koń Pana Boga*, Kraków 1999, s. 14.

[46] S. Barańczak, *Posłowie*, [w:] W. Dichter, *Koń*..., dz. cyt., s. 239.

i bohaterów, ustalić taką czy inną zasadę kondensowania realnego czasu wydarzeń, z mnogości faktów pchających się pod pióro wybrać niektóre, najbardziej funkcjonalne – jednym słowem: sięgnąć po środki literackie, stać się z faktografa twórcą literackiej fikcji, z pamiętnikarza – powieściopisarzem"[47]. Taką drogą musiał podążać Dichter. Napisał przejmującą powieść o losach żydowskiej rodziny w burzliwej połowie XX wieku. Część wojenną opowieści skontrastował z częścią powojenną. Narratora z prześladowanego dziecka przekształcił w uprzywilejowanego, za sprawą powojennego awansu rodziców. W swojej relacji kazał mu zrezygnować z komentarza, pozostawiając tylko fakty. Dzięki temu narrator nie musiał oczekiwać współczucia, ani też nie usprawiedliwiał swoich czynów. Tym samym pokazał, że przeżyć w trudnych czasach można tylko poddając się temu, co przynosi życie, szukając dla siebie najlepszych rozwiązań w określonej sytuacji. Losy rodziny mogły być takie, jak opisuje to powieść. Wykorzystanie formy pamiętnika uwiarygodnia opowieść. Nawet jeśli w powyższą formę włoży się fikcyjnych bohaterów i wyobrażone wydarzenia, jak zrobił to Łysiak, nadal pozostaje ona wiarygodna. Ta cecha jest niezwykle ważna.

Reasumując, Łysiak jest doskonałym fabularyzatorem. Tworzy spójne, zamknięte, logicznie skomponowane opowieści. Jest to najważniejszą cechą przyjętych przez niego strategii budowania narracji. Inne kategorie literackie mogą być zróżnicowane. Narrator utworów Łysiaka ukrywa swoją obecność, jak w *Szuańskiej balladzie*, lub ją eksponuje, jak w *Żołnierzu*. Bohaterami przywołanych powieści są postacie historyczne (np. Napoleon) lub fikcyjne (np. Paul). Ich kreacje są przekonujące i wiarygodne. Dodatkowo pisarz przedstawia ich jako osoby wyjątkowe. Uwikłani w konfrontację, wychodzą z niej zwycięsko. Ocena moralna czynów, relacjonowanych przez narratora, jest pozytywna ze względu na słuszność racji, chociaż czytelnik może mieć inne zdanie na ten temat. W wybranych strategiach zarówno odwołania do historii, jak

[47] Tamże, s. 234.

i forma opowieści służą nadaniu utworom cech prawdopodobieństwa. Wszystko to razem daje niezwykle interesujące narracje, co potwierdzają odbiorcy czytelniczymi wyborami.

Narrative strategy in W. Łysiak's novel's

Summary

The author of this article talks about a problem of narrative strategy in W. Łysiak's novels. In this literary output we can distinguish historical novels which, like *Szuańska ballada*, refer to characters and events of Napoleon's period, and current novels e.g. *Żołnierz* (the Soldier), that tell the story of a legionnaire in XXI century. In the first work, the author is hidden behind the facts, the second appears in the form of a diary. The composition of the narration in both books is coherent and closed.

MARCELINA JANISZ

Wewnętrzny rejestr myśli. Narracja a psychologizm w wybranych utworach Piotra Guzego

Joseph Conrad, prowadząc rozważania na temat związków życia i pisarstwa, przywoływał moc kreacyjną, jaką daje autorowi literatura[1]. Jednym z jej elementów jest stworzenie indywidualnego, autorskiego świata z mozaiki doświadczeń, wspomnień, marzeń, strachu, negatywnych emocji. Z tych komponentów wyrasta twórczość Piotra Guzego – pisarza urodzonego w roku 1922 w Zawadzkiem, miejscowości położonej dziś na Górnym Śląsku. Proza „podwójnego" emigranta przesiąknięta jest pierwiastkami psychologizmu, który szczególnie zostaje odzwierciedlony w warstwie narracyjnej. Technika strumienia świadomości zdaje się dominować w pierwszych powieściach emigracyjnych autora *Stanu wyjątkowego*. Wybór takiej narracji został podyktowany ideą pokazania umysłu człowieka, jego złożoności, wnętrza, które wypełniają myśli, obrazy, wypowiedziane i usłyszane słowa, rozmowy. Struktura ludzkiej psychiki okazuje się labiryntem, szkatułką z milionem szuflad. Z pozoru chaotyczna, nieuporządkowana i bezpośrednia narracja „zapisu myśli" oddaje głębię umysłu, przepływających obrazów, sekwencji zdarzeń i wspomnień, przebłysków podświadomości splecionych z teraźniejszości i przeszłości. Przez całe życie przyświecała Guzemu jedna myśl i idea, by pisać o człowieku, o jego psychice, skomplikowanym wnętrzu duchowym, życiowych wzlotach i upadkach, o zagubieniu w codzienności i mrokach przeszłości.

[1] Zob. J. Conrad, *Książki*, [w:] tegoż, *O życiu i literaturze*, przekł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Warszawa 1974, s. 14.

Piotr Guzy urodził się 15 maja 1922 roku na Śląsku Opolskim. Jego ojciec Juliusz Guzy pracował jako urzędnik pocztowy. Przyszły pisarz uczył się w Gimnazjum Ogólnokształcącym im. Księcia Jana Opolskiego oraz w Liceum Pedagogicznym w Tarnowskich Górach. Podczas II wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wstąpił do wojska polskiego formowanego przez gen. Władysława Sikorskiego. Po kapitulacji Francji latem 1940 roku znalazł się w Anglii, gdzie dołączył do tworzonej tam polskiej Brygady Pancernej gen. Stanisława Maczka. Służył w pułku lekkiej artylerii przeciwlotniczej stacjonującym w Szkocji. W 1944 roku został poważnie ranny w walkach pod Bredą w Holandii. Po rekonwalescencji w angielskim szpitalu postanowił studiować ekonomię oraz nauki polityczne i w 1946 rozpoczął naukę na Uniwersytecie Londyńskim. W Anglii ożenił się z Ishbel Frances Reynolds. W 1949 roku postanowił powrócić do Polski, w rodzinne strony, do Tarnowskich Gór. Pracował w spółdzielni spożywców i kontynuował studia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie uzyskał stopień magistra w zakresie nauk ekonomiczno-politycznych.

W 1952 roku zadebiutował opowiadaniem *Jędraszkowie*, które opublikowane zostało w piśmie „Nowy Świat". Współpracował także z „Gazetą Poznańską" i „Tygodnikiem Zachodnim", w którym prowadził przegląd niektórych periodyków angielskich i amerykańskich pod wspólnym tytułem *Na Zachodzie*. W połowie lat 50. XX wieku opublikował w kraju cztery powieści o tematyce kryminalnej, szpiegowskiej i sensacyjnej: *Następny odchodzi 22:25* (1955); *Nocny zrzut* (1955); *Cienie na gwiazdach* (1956)[2] i *Wenus z brązu* (1956). W tym czasie dojrzewała w nim decyzja o ponownej emigracji. W roku 1957 zdołał przedostać się z rodziną przez Berlin do Anglii, gdzie zamieszkał w Leicester. Początkowo pracował w biurach miejskiej gazowni, po roku otrzymał pracę w monitoringu radiowym BBC w Reading, w hrabstwie Berkshire. W 1968 roku zaproponowano mu stanowisko redaktora w Rozgłośni Polskiej

[2] Powieść ta ma adaptację teatralną zatytułowaną *Prowokacja*.

Radia Wolna Europa w Monachium. Podjął także współpracę z pismami „Kultura" i „Wiadomości", w których publikował teksty literackie, artykuły i recenzje. Poza krajem ukazały się jego najbardziej znane i cenione przez krytyków powieści: *Krótki żywot bohatera pozytywnego* (1966) oraz *Stan wyjątkowy* (1968)[3]. Oba utwory zostały nagrodzone i wyróżnione przez literackie środowiska emigracyjne – za *Krótki żywot bohatera pozytywnego* otrzymał nagrodę paryskiej „Kultury", zaś *Stan wyjątkowy* uhonorowano nagrodą „Wiadomości"[4].

W 1977 roku Guzy wyjechał do Hiszpanii i osiadł w małym miasteczku Daimuz pod Walencją. Napisał i opublikował jeszcze trzy powieści: *Wielkie nieszczęście* (wydaną we fragmentach w 1983 roku); *Requiem dla pani Tosi* (1990) oraz *Zwidy na wysokościach* (1994). Publikował również w polskich czasopismach. Wśród opublikowanych utworów w „Zeszytach Literackich" znalazły się takie tytuły jak: *Będziesz miłował kata swego!* (1984); *Że ona jest, że w ogóle jest* (1999); *Wstyd* (2006); *Odwiedziny u duchów* (2007); *Ostatnia posługa* (2009). Ostatnie utwory były również drukowane w „Odrze" (2012, nr 4 – fragment utworu *Biedna Lilo*), „Śląsku" (2013, nr 7/8 – *Frieda*) oraz „Frazie" (2014, nr 4 – *Mała Nu-*

---

[3] Powieść *Stan wyjątkowy* początkowo nosiła tytuł *Sejsmografy* i była znacznie obszerniejsza, gdyż liczyła 372 strony maszynopisu. Autor skrócił ją po sugestii redaktora „Kultury", gdzie miała być opublikowana w serii Biblioteka „Kultury": „Zadzwoniłem wtedy do Giedroycia, bo jakoś długo mi nie odpowiadał, czy będzie ją drukował, odpowiedział na to, że rzecz jest mocno za długa, wobec tego powiedziałem, że ją skrócę i to nie potrwa długo. I niech maszynopis pierwszej wersji zostawi u siebie. Robiłem skróty [...] prawdopodobnie tekst skróciłem o jedną trzecią. No i Giedroyc uznał nowy tekst za godny opublikowania". Mail od Piotra Guzego do autorki z 27.09.2016. Maszynopis pierwotnej wersji *Stanu wyjątkowego* znajduje się w zbiorach archiwalnych Instytutu Literackiego w Paryżu i jest planowana jego digitalizacja.

[4] *Krótki żywot bohatera pozytywnego* uzyskał nagrodę paryskiej „Kultury" w 1967 roku z okazji 20-lecia pisma, a w 1969 roku *Stan wyjątkowy* uhonorowano nagrodą londyńskich „Wiadomości" za najwybitniejszą książkę polskiego pisarza na emigracji wydaną w 1968 roku.

sia z misiem). Najnowsze autobiograficzne opowiadanie *Uraza* dotyczące pracy w Polskiej Rozgłośni Radia Wolna Europa zostało opublikowane na stronie internetowej www.cultureave.com, którą prowadzi Joanna Sokołowska-Gwizdka. Po latach Guzy ponownie przypomniał o swojej twórczości, wydając swoje najważniejsze emigracyjne utwory w opolskim wydawnictwie „Nowik"[5]. W wieku 95 lat pisarz wyruszył w ostatnią podróż do Polski, do rodzinnych Tarnowskich Gór, gdzie spotkał się z czytelnikami i wziął udział w sesji popularnonaukowej dotyczącej jego twórczości[6]. Piotr Guzy zmarł w wieku 95 lat 24 lutego 2018 roku w hiszpańskim miasteczku Daimuz.

Twórczość Guzego dzieli się na dwa okresy: krajowy i emigracyjny. Debiutował powieściami o charakterze popularnym; nie mógł w nich jednak pisać o ważnych dla siebie tematach i wyrażać krytycznych poglądów na krajową rzeczywistość. Dopiero emigracja dała mu możliwość rozwinięcia skrzydeł. Powieści pisane na obczyźnie są dojrzalsze, osadzone w konkretnej rzeczywistości. Guzy stworzył bohatera, który zmaga się z własnymi słabościami, rzeczywistością komunizmu, naciskami władzy. Postacie mają pogłębione rysy psychologiczne, a poruszane tematy nawiązują do aktualnych wydarzeń w Polsce i na świecie.

Szczególnie ważny w twórczości Guzego jest cykl powieści o Polsce lat 50. i 60. XX wieku, który tworzą w zamierzeniu autora utwory: *Krótki żywot bohatera pozytywnego*; *Stan wyjątkowy*; *Requiem dla pani Tosi* i *Zwidy na wysokościach*. Ich bohaterami

---

[5] W wydawnictwie ukazały się: zbiór opowiadań *Odwiedziny u duchów i inne opowiadania*, Opole 2015; *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, Opole 2015; *Stan wyjątkowy*, Opole 2015; *Zwidy na wysokościach*, Opole 2016; *Requiem dla pani Tosi*, Opole 2016.

[6] Sesja popularnonaukowa „Tarnowskie Góry w twórczości poetów polskich. Z inspiracji srebrnym miastem" odbyła się 22 czerwca 2017 roku w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Bolesława Lubosza w Tarnowskich Górach. Referaty o życiu i twórczości Piotra Guzego wygłosili – Andrzej Kanclerz oraz autorka niniejszego artykułu. http://archiwum.biblioteka.tgory.pl/zycie-i-tworczosc-piotra-guzego [dostęp 12.02.2018].

są emigranci, agenci Służby Bezpieczeństwa, milicjanci i ubecy – ludzie, na których ciąży przeszłość. Charakteryzuje ich zniewolenie psychiczne i utrata wolności – są trybami w bezwzględnej machinie komunistycznego systemu. Autor uczciwie rozlicza się z przeszłością, ale pisze o niej ironicznie, z karykaturalnym przerysowaniem. Opowieści o PRL-u przeplatają się ze wspomnieniami czasu wojny. Bohaterowie Guzego są zwykle naznaczeni wojennymi traumami, przeszłość nie jest dla nich okresem zamkniętym i zapomnianym, ale wpływa na teraźniejszość, determinując także życie codzienne.

Powtórna emigracja przyniosła ewolucję pisarstwa Guzego. Po krajowych próbach prozatorskich oscylujących pomiędzy prozą produkcyjną i literaturą sensacyjno-przygodową nastąpił zwrot w stronę utworów o charakterze psychologiczno-moralnym. Widać tu wyraźne inspiracje twórczością Conrada (warto zauważyć, że Conrad był bodaj najbardziej popularnym pisarzem wśród pokolenia wojennego[7]). Rzeczywistość wojenna i późniejszego PRL-u okazała się dogodną scenografią dla rozważań na temat granic moralnych i etycznych, koniecznych wyborów w sytuacjach skrajnych, ekstremalnych, przyczyn upadku człowieka i jego zagubienia między prawdą a fałszem. Tak usytuowane problemy nadały tej twórczości wymiar uniwersalny.

Krótki żywot bohatera pozytywnego – czyli strumień świadomości ubeka

Krótki żywot bohatera pozytywnego to najważniejsza książka w dorobku literackim Piotra Guzego. Napisana w ciągu roku: od czerwca 1964 do sierpnia 1965, przyniosła autorowi popularność i możliwość zaistnienia w środowisku literackim na obczyźnie. Emigracyjny debiut Piotra Guzego – *Krótki żywot bohatera pozytywnego* to powieść wyrosła z bezpośrednich obserwacji peerelowskiej

[7] Zwrócił uwagę na ten fakt m.in. Michał Choromański. Zob. tegoż, *Słowacki wysp tropikalnych*, Poznań 1990.

rzeczywistości. Autor, zainspirowany życiorysem pewnego człowieka, stworzył literackiego bohatera bardzo realistycznego, wypełniając jego rysy żywą materią psychologizmu[8]. W *Krótkim żywocie bohatera pozytywnego* czytelnik styka się z dość trudną, ale bardzo emocjonalną narracją głównego bohatera – majora Karola Ostudy, który jest kierownikiem Urzędu Bezpieczeństwa w Najdrzycach. „Bohater pozytywny" zostaje wezwany do Warszawy, co w oczach ubeka oznacza degradację, utratę zaufania, którym darzyła go partia. Podczas podróży do stolicy w jego umyśle przewija się, niczym scenariusz filmowy, całe życie. Nie jest to jednak pełny życiorys, ale złożona ze strzępów, fragmentarycznych obrazów, fantasmagorii i wspomnień układanka, niechlubny album koszmarów, które ukształtowały majora. W plątaninie wewnętrznych myśli, szeptów, powtarzanych zdań, cytatów z różnych utworów zawiera się cała psychika bohatera.

Technika narracji, jaką posługuje się autor, jest jednym z jego znaków rozpoznawczych. Forma ta pojawia się również w kolejnych powieściach emigracyjnych, ale najbardziej dominuje w *Krótkim żywocie bohatera pozytywnego* i *Stanie wyjątkowym*. Użycie narracyjnego narzędzia, jakim jest strumień świadomości, nie jest łatwym zabiegiem; fabuła zostaje rozczłonkowana na myśli posta-

[8] Wzorcem tytułowego socrealistycznego „bohatera pozytywnego", ubeka, była prawdziwa postać, o czym wspomina autor w wywiadzie radiowym: „Materiału nie zbierałem do tej książki [...]. Znałem człowieka jeszcze w Polsce, który swego czasu był szefem Urzędu Bezpieczeństwa na cały powiat, znałem jego żonę, bywałem u nich. W tym czasie, kiedy ja tam byłem, on już nie pracował w «bezpieczeństwie» przeszedł do pracy w Biurze Kontroli Prasy [...]. Widywałem go często [...] drobny człowiek, taki sobie jak każdy inny. Mnie to zastanawiało, [...] to był człowiek, który swego czasu «trząsł» całym powiatem. [...] Ciekawa rzecz, że w 1956 roku po październiku, pod koniec roku, ten człowiek popełnił samobójstwo. [...] Mnie to zastanowiło, jak czarne musiało być sumienie tego człowieka, skoro po październiku doszedł do wniosku, że nie ma dla niego miejsca już w tym nowym systemie, który wydawało się, że zostanie zbudowany". *Rozmowa Leopolda Kielanowskiego z Piotrem Guzym* z 15.03.1967, http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/294004,Rozmowa-z-Piotrem-Guzym [dostęp 11.05.2016].

ci, często bez związku ze sobą. Ta mozaika obrazów, potoku słów, przeplatanych monologów wewnętrznych odwzorowuje w pełni ludzką psychikę, jej meandry, gąszcz pourywanych w połowie refleksji. Strumień świadomości przypomina pajęczynę, jej nici splatające się ze sobą tworzą eteryczny obraz, który nasuwa skojarzenia ze snem – nielogicznym, nielinearnym, pozbawionym spójności fabularnej. Ów strumień, w którym wypływają na wierzch wszelkie tajemnice, fobie, dewiacje, wspomnienia ulokowane w najgłębszych rejonach świadomości, daje pisarzowi możliwość ukazania ludzkiej natury, pełnej sprzeczności, masek, iluzji. Krążące myśli tworzą psychologiczne odbicie głównego bohatera, jego subiektywne postrzeganie świata, pomimo fragmentaryczności, scalają postać, umożliwiają „wejście w rolę", budują mikroświat umysłu.

Spośród czterech technik strumienia świadomości, jakie wyróżnił Robert Humphrey, w *Krótkim żywocie bohatera pozytywnego* występuje „bezpośredni monolog wewnętrzny". Jego dystynktywne cechy określił Édouard Dujardin, mówiąc o intymności myśli, prostocie składniowej. Natomiast autor *Stream of Consciousness in the Modern Novel* identyfikuje monolog wewnętrzny jako technikę:

> z której proza narracyjna korzysta w celu przedstawienia częściowo lub całkowicie nie wypowiedzianych treści i procesów psychicznych, tak jak przeżywa je postać na różnych poziomach świadomej kontroli, nim sformułuje je w przemyślanych wypowiedziach. [...] to technika przedstawiania treści i procesów psychicznych na rozmaitych poziomach świadomej kontroli, czyli – świadomości[9].

Bezpośredni monolog wewnętrzny pozbawia narratora prawa głosu, pozostaje on wycofany, milczący. Podobnie rzecz się ma z odbiorcą, którego ta technika również pomija. Zaakcentowana zostaje przede wszystkim „niespójność myśli", płynność. Mamy tylko tok swobodnych, często pozbawionych sensu myśli, tak jak ma to miejsce w *Ulissesie* J. Joyce'a (strumień świadomości Molly Bloom)[10].

---

[9] R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, przekł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4, s. 256.

[10] Tamże, s. 257–258.

Właśnie taka technika zostaje zastosowana również w powieści Guzego. Narrator nie pojawia się, istnieje tylko świadomość Ostudy, która przetwarza dialogi, rozmowy z innymi ludźmi, dodając własny autokomentarz i refleksje. Te ostanie zdradzają myślenie czysto ubeckie. Passusy owe, zaznaczone w tekście oddzielną czcionką, dodatkowo akcentują myślenie wedle systemu. Mamy zatem w narracji dokładną ilustrację podwójnej osobowości/ podwójnego życia bohatera: zwykłego człowieka i wykonawcy („narzędzia") nakazów systemu totalitarnego. Głosy innych osób zdają się być powtarzane w umyśle „bohatera pozytywnego", stając się częścią jego własnych refleksji, a ich odtwarzanie (w subiektywny sposób) pokazuje, jak postać analizuje wypowiedzi innych, wyświetlając je niczym film. Bohater toczy monolog sam ze sobą, nie zakłada jakiegokolwiek słuchacza. Oto próbka narracji powieści:

> O Jezu! Ależ głowa, gnaty połamali, co to było? gdzie ja? taksówką jechaliśmy, potem szofer stanął, aha! Madzia! Nawet jej nie podymałem, jak mnie głowa boli, kopnął mnie w głowę, tak człowieka sponiewierać! szofer stanął, bo ten, jak mu tam było? Kazek? krzyknął, że mu nie ufam, butem kopnął w głowę, co to za naród, jak tu nie płakać za takim narodem, Polak Polakowi takie rzeczy, jak by mu matkę zabił, czy co, nie musiał mnie kopać w głowę, co ja mu zrobiłem? nawet mnie nie znał, nie ufam, nie ufam, a przecież portfel ukradł, i jeszcze zbił, i nogą w głowę, O Boże, O Boże Drogi, za co mnie tak? *robota powinna być czysta, potem taki kaleka pęta się po świecie i robi nam złą markę, ktoś zobaczy, rozpozna*[11].

Monolog Karola Ostudy przypomina spowiedź, rachunek z życia. Podobny zabieg pojawia się w opowiadaniu *Wzlot* Jarosława Iwaszkiewicza, w którym bohater opowiada przypadkowemu słuchaczowi swoją historię. Różnica tkwi właśnie w osobie „słuchacza", co wymusza formę dialogu. Znamienne jest jednak to, że „spowiedź" Romka, głównego bohatera *Wzlotu*, skierowana do drugiej osoby, pomija całkowicie indywidualny głos interlokutora, jego osobowość. Wywód, pytania, ruchy zostają włączone w monolog Romka. Iwaszkiewicz nawiązuje w swoim utworze do opowia-

[11] P. Guzy, *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, wyd. 2, Opole 2015, s. 154.

dania Alberta Camusa *Upadek*, który stosuje taką samą technikę narracyjną – jednostronnego dialogu, bez włączania w tok mówienia postaci interlokutora. Jego obecność zostaje wyłącznie zaznaczona przez opowiadającego.

Strumień świadomości w warstwie narracyjnej powieści Guzego zakłada również „swobodny ruch w czasie", czyli przemieszanie czasu przeszłego z teraźniejszym i przyszłym, rozciąganie pewnych wydarzeń lub ich skracanie. Pojawia się „montaż czasowy", który polega na „nakładaniu się obrazów lub myśli pochodzących z różnego czasu" przy założeniu statyczności przestrzennej postaci[12]. Taki „montaż" pojawia się podczas podróży głównego bohatera do Warszawy, przeszłość wdziera się w jego myśli, kiedy obserwuje krajobraz za oknem:

> znowu drobne światełka, wioska jakaś, jabłonie pachną, grusze, *a dziewczyna jak malina niesie koszyk róż czerwonych*, krowy, porykując, wracają z pastwiska, skrzypi żuraw studzienny, *a dziewczyna jak malina*, ja wam dam maliny! kołchoz zakładać! a nie roztkliwiać się nad zapachem łajna krówskiego. *Dzwonek? pewnie Basiula zostawiła klucz i teraz – Czy pan kapitan Ostuda? Bardzo się cieszę, że pana zastałem* [...]. – Obawiam się, że nie bardzo wiem, z kim mam – Zaraz wszystko wytłumaczę. Nie zaprosi mnie pan do środka? [...] Popularnie zwą mnie Niedźwiedziem. Niech pan siedzi spokojnie, żadnych podejrzanych ruchów, mój palec wskazujący znajduje się w tej chwili na spuście pistoletu[13].

Umysłowy krajobraz kierownika Urzędu Bezpieczeństwa to właśnie „przeplatanka" czasów, zdarzeń i ludzi, przy czym dynamika bohatera zostaje zawieszona. Akcja powieści zostaje maksymalnie spowolniona, obejmując podróż bohatera do Warszawy, jego rozmowy z „towarzyszami" partyjnymi, w końcu libację wieńczącą upadek ubeka.

Świadomość ma szczególną zdolność do „skojarzeń" – często swobodnych, uwalniających całą lawinę wspomnień, sugestywnych epizodów. Rzecz, przedmiot postrzegane w czasie teraźniej-

[12] R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki...*, dz. cyt., s. 275.

[13] P. Guzy, *Krótki żywot...*, dz. cyt., s. 48–49.

szym, przetworzone przez świadomość, uaktywniają pamięć, która „odblokowuje" tok myśli z przeszłości[14]. Zabieg ten często pojawia się w prozie Piotra Guzego, co wskazuje na odwołanie się do psychologizmu postaci. W *Krótkim żywocie*... mamy również i takie sekwencje. Sama pora dnia, zmierzch ewokuje konkretny ciąg skojarzeń:

> *Zmierzch, o tej porze roku już wcześnie, jesień, na polach ogniska, trzeba będzie któregoś dnia wyjść* za miasto, cholera ręce mi drżą, mam rozpalone policzki, a kto mi kazał zeznawać przeciwko Srokoszowi? Zaprą się, wszystkiego się zaprą, dla nich zawsze znajdzie się jakieś wyjście, ogniska i dym wlecze się nisko nad ziemią, kartofle pieczone, ach, końcem patyka wyturlać taki z popiołu, chwycić w place, przerzucać z ręki do ręki, chuchać, aż się na tyle ochłodzi, żeby, już i ciemno, żeby można było nie myśleć, albo spać, zapaść się w długi sen, potem człowiek się budzi i okazuje się, że to wszystko była mara senna[15].

Jesienny zmierzch przywołuje szereg obrazów schowanych głęboko w pamięci, przeszłość przerywa tok teraźniejszości. Powracają natrętne myśli związane z problemami ubeka, który stał się pionkiem w partyjnych rozgrywkach. Po chwili jednak umysł wypiera „tu i teraz", by powrócić do wspomnienia ogniska, pieczonych ziemniaków, czyli pozytywnych reminiscencji, wyciszających natłok myśli w czasie teraźniejszym. Obraz ten powoli spowija mrok, ciemność, senność „bohatera pozytywnego". W cytowanym fragmencie pojawia się wspomniany montaż, przemieszanie czasów, jak i „środek mechaniczny", jakim jest wspomniana już kursywa[16]. Zostaje ona zastosowana przez autora wielokrotnie i zazwyczaj akcentuje nowy wątek myślowy, zmianę czasu, toku fabularnego czy też wtrącenie myśli bohatera lub innej postaci, której słowa utkwiły w umyśle Ostudy. Wspomniane kursywy po-

[14] R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*..., dz. cyt., s. 270.

[15] P. Guzy, *Krótki żywot*..., dz. cyt., s. 9.

[16] Robert Humphrey za środki mechaniczne w strumieniu świadomości uważa m.in. środki przestankowe, kursywy, nawiasy, wielokropki, myślniki. Według badacza są one „często oznakami zasadniczych zmian ukierunkowania, przestrzeni czy czasu, a nawet centralnej postaci". Zob. tegoż, *Strumień świadomości – techniki*..., dz. cyt., s. 280.

rządkują tok narracyjny postaci, pozwalają na oddzielenie czy wyróżnienie wywodu bohatera lub zapamiętanych słów innych osób (taką rolę pełnią również myślniki, które sygnalizują odtwarzaną w psychice rozmowę z innymi postaciami).

Twórcza droga Piotra Guzego była pełna wahań, zakrętów, czasami przypominała błądzenie we mgle, wiele było na niej eksperymentowania, poszukiwania własnego stylu. Pisanie kryminałów czy powieści szpiegowskich było powierzchownym dotykaniem literatury, które według autora *Stanu wyjątkowego* nie czyniło go w pełni pisarzem. Twórczość emigracyjna zawarła w sobie wszystko to, co musiało być przemilczane. Trzeba przyznać i podkreślić, że pisarstwo Guzego bardzo mocno ewoluowało – od prozy schematycznej, popularnej po powieści wykorzystujące kunsztownie technikę strumienia świadomości. Wraz z warstwą gatunkową rozwijał się również prototyp postaci. Początkowo bohaterowie byli ledwie szkicami również ograniczonymi konwencjami, by w prozie emigracyjnej stać się pełnokrwistymi postaciami o głębokich rysach psychologicznych, motywacyjnych. Autor nie tylko mógł „przepracować" tekstualnie doświadczenie PRL-u, ale wolność słowa na emigracji pozwoliła mu na literacką wiwisekcję totalitaryzmu. Guzy stworzył, zarówno w warstwie językowej, jak i postaciowania, przestrzeni i realiów, wierne odbicie mrocznej strony Polski Ludowej. Wydobył na powierzchnię koszmary i demony Polaków tkwiące gdzieś głęboko w przeszłości i teraźniejszości. *Krótki żywot bohatera pozytywnego* zapoczątkował w twórczości Guzego fascynację prozą psychologiczną.

Narracje a proza psychologiczna

Proza Piotra Guzego bliska jest psychologicznym utworom ukazującym się w latach 40. XX wieku. Do grona pisarzy, którzy parali się wiwisekcją meandrów ludzkiego umysłu, należeli: Jerzy Andrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Breza, Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat, Kornel Filipowicz, Wilhelm Mach, Je-

rzy Zawieyski[17]. Na emigracji po 1945 roku ten nurt reprezentowali m.in. Wit Tarnawski i Gustaw Herling-Grudziński.

Za usytuowaniem prozy autora *Krótkiego żywota bohatera pozytywnego* w kręgu powojennej prozy psychologicznej przemawia kilka argumentów. Powołując się na ustalenia Anny Sobolewskiej, która tworzy prozatorski model psychologizmu z wykorzystaniem utworów z okresu 1945–1950, można zarysować główną strukturę i wyznaczniki prozy psychologicznej, które można odnaleźć w emigracyjnych powieściach i opowiadaniach Guzego. Są to: problematyka utworu, narracja, kreacja bohaterów uwzględniająca ich stany wewnętrzne[18].

Proza emigracyjna autora *Stanu wyjątkowego* to literacka wędrówka w głąb ludzkiej duszy. Obraz psychiki człowieka jest nicią splatającą wszystkie utwory Guzego, które dotykają relacji międzyludzkich, motywacji i zachowań w sytuacjach bezkompromisowych. W powieściach i opowiadaniach Piotra Guzego człowiek zmaga się z różnymi odcieniami zła, które przybiera odmienne kształty, postacie, faktury. W meandrach ludzkiego umysłu spoczywają przykryte codziennością ziarna zła i dobra, ale gdy tylko człowiek poczuje zagrożenie, osaczenie, strach – zareaguje instynkt. Zło wydaje się powszechne, tworzy mapę dramatów, jednostkowych błędów, pokus, wyborów przynoszących dręczące poczucie winy, notorycznie powracający ból traumy. Literacki świat Guzego wypełniają postacie osamotnione, skrzywdzone, żyjące bardziej przeszłością niż tym, co dzieje się obecnie w ich życiu.

W powieściach *Stan wyjątkowy* i *Requiem dla pani Tosi*[19] bohaterowie są głęboko zanurzeni w traumatycznej przeszłości, która „ciąży" na ich teraźniejszym życiu. *Stan wyjątkowy* obrazuje różne oblicza zła, bolesną, jątrzącą się polską przeszłość oraz

[17] A. Sobolewska, [hasło] *Psychologiczna problematyka w literaturze polskiej XX wieku, psychologizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 894.

[18] Tamże, s. 885.

[19] P. Guzy, *Stan wyjątkowy*, Paryż 1968; tenże, *Requiem dla pani Tosi*, Londyn 1990.

naderwane więzi międzyludzkie, zaburzone relacje między rodzicami a dziećmi, mężem a żoną. Każdy z bohaterów – matka, która straciła swoich najbliższych podczas wojny, syn szukający swojej żony, człowiek poświęcający w imię ojczyzny życie swoje i bliskich, córka zbrodniarza nazistowskiego i więźniarki, wciąż od nowa próbują przepracować, zrekonstruować dramatyczną przeszłość. Tytułowy stan wyjątkowy istnieje w każdym z nich, podszyty strachem, nienawiścią, zazdrością, bezradnością, zatruwając psychikę i teraźniejszość każdej postaci. Autor uzewnętrznia swoich bohaterów, wnika w ich sferę intymności, wplata w tok opowiadania ich myśli, fantazje, emocje, rodzące się w wyniku zderzenia ze złem czającym się pod postacią wojny, oprawców z gestapo, obozów koncentracyjnych, władzy komunistycznej. W czterech kadrach, wypełnionych gąszczem myśli, mozaikowych obrazów przeszłości, precyzyjne uchwycone zostają wszelkie demony krążące nad pokoleniem rodziny Niesztorów.

Polska historia w oczach bohaterów *Stanu wyjątkowego* to nieustanne odradzanie się mechanizmów, które odbierają ludziom poczucie bezpieczeństwa i wolności. Wielka historia przekłada się na losy rodziny, każdego jej członka, wyssana w genach i zakotwiczająca się w pamięci dziadków poprzez dzieci i wnuki. Nie ma możliwości obrony przed machiną wojny czy totalitaryzmu, historię tkają ludzie, ich działania, obierane drogi i cele. Pisarz akcentuje, że zło nie jest tworem wyobcowanym, jednobarwnym, bezpostaciowym. Jest trucizną, przenikającą do sfery ludzkiego umysłu, podsycającą żywioł destrukcji i niszczenia. Czy jest to przestrzeń wojenna, czy świat PRL-u – ludzie są niewolnikami własnych traum, strachu, nieufności. Bohaterowie *Stanu wyjątkowego* nie rozmawiają na trudne tematy, spychają przeszłość w stronę tabu, tylko indywidualnie, we własnych umysłach próbują nazwać to, czego słowa nie potrafią wyrazić. Na podobnych „wyspach przeszłości" żyją bohaterowie opowiadań: *Odwiedziny u duchów*, *Będziesz miłował kata swego!*, *Wstyd*, *Biedna Lilo*, *Ostania posługa*[20].

[20] Opowiadania znalazły się w zbiorze *Odwiedziny u duchów i inne opowiadania*, Opole 2015. Wcześniej poszczególne utwory były drukowane w polskich

Piotr Guzy nawiązuje do tematyki traumy i zdrady również w powieści *Requiem dla pani Tosi*. Główna bohaterka obsesyjnie rozpamiętuje swoją małżeńską zdradę. Śmierć męża w Katyniu staje się dla niej osobistym potępieniem, karą za złamanie małżeńskiej przysięgi, zasad moralnych, wierności. Losy Tosi, dramatyczne, naznaczone nieustanym poczuciem winy, pokazują destrukcyjny wpływ przeszłości, od której nie można się odciąć.

Także w opowiadaniu *Ostatnia posługa* bohater w podeszłym już wieku musi ponownie zanurzyć się w otchłaniach pamięci, bolesnych wspomnieniach dawnego życia, które zniszczył drugi człowiek. Odnajdujemy tu psychologiczną wiwisekcję zemsty, poczucia krzywdy, niemożności przedawnienia win. Narrator spotyka swojego dawnego oprawcę – Wiesława Troskana, doskonale pamięta jego twarz, pomimo upływu czasu. Jak sam wyznaje:

> pragnienie zemsty, jakie przez kilka dni mną owładnęło, było przemożne. W myślach realizacja tego pragnienia dawała mi nie tylko zadowolenie z samej zemsty, ale i abstrakcyjną rozkosz. Egzaltacja tą rozkoszą jakby nie miała nic wspólnego z tym człowiekiem, to było tak, jakby jakiś uśpiony we mnie żywioł zerwał się ze snu i tańczył swój potępieńczy taniec, ja zaś stałem z boku i przyglądałem się orgii triumfującego zła, aż przyszedł moment, że się zawstydziłem i przestałem[21].

Powyższe rozważania odsłaniają dualność ludzkiej natury. Człowiek na zewnątrz opanowany, pełen spokoju, niby pogodzony z losem, w swoim wnętrzu pielęgnuje chęć destrukcji, wymierzania własnej sprawiedliwości. Dla głównego bohatera, emigranta mieszkającego w Hiszpanii, jest to okazja do zmierzenia się z własnymi wspomnieniami. Rzeczona zemsta wiąże się także z utratą rodziny, zdradą żony, która uległa oprawcy męża. Zabrał on wszystko to, co było najcenniejsze w życiu więźnia. Skazany na

czasopismach: *Odwiedziny u* duchów („Zeszyty Literackie" 2007, nr 97), *Będziesz miłował kata swego!* („Zeszyty Literackie" 1984, nr 7), *Wstyd* („Zeszyty Literackie" 2006, nr 94), *Biedna Lilo* („Odra" 2012, nr 10), *Ostatnia posługa* („Zeszyty Literackie" 2009, nr 107).

[21] P. Guzy, *Ostatnia posługa*, „Zeszyty Literackie" 2009, nr 107, s. 39.

osiem lat, na zawsze pożegnał się z ukochaną kobietą i nienarodzonym dzieckiem, które nigdy nie poznało swojego prawdziwego ojca.

Tematykę zdrady i alienacji podejmuje utwór *Będziesz miłował kata swego!* Jest to historia rozpadającej się przyjaźni w obliczu różnic poglądowych i diametralnej zmiany ideologii. Paweł i Ignacy są przyjaciółmi od wielu lat. Ignacy spotyka się z Pawłem, by wytłumaczyć mu swoją decyzję o zostaniu agentem bezpieki, szukając także zrozumienia u drugiego człowieka i rozgrzeszenia. Niestety, wszelkie tłumaczenia, zarysowanie konkretnych przyczyn oraz wizja życia w strachu nie usprawiedliwiają Ignacego w oczach Pawła. Ze strony przyjaciela nie pada jednak bezpośrednia ocena, brak jakichkolwiek stanowczych osądów. Paweł nie znajduje odpowiednich słów, bojąc się o samego siebie i tracąc wszelkie zaufanie do kolegi. Milczenie rodzi mur między przyjaciółmi; zdrada ojczyzny, poddanie się zniewoleniu ideologicznemu oznaczało zaprzedanie się diabłu, wybranie zła. Ceną za taki wybór jest utrata przyjaciela, ale i poczucia własnej godności, honoru. Rozmowa Ignacego z Pawłem tak naprawdę jest podszyta strachem, wytwarza dystans, rodzi przepaść, niemoc, brak empatii. Szczery dialog jednak nie wystarcza, by odkupić swoje winy i uzyskać przebaczenie przyjaciela. Ignacy staje się w jego oczach zdrajcą: „obnażył się, teraz jakby spoglądał na swoje odbicie w lustrze: jakaż to żałosna kreatura, strzęp człowieka”[22]. Guzy stawia dość pesymistyczną, ale obiektywną diagnozę, że przyjaźń ma swoje granice – nikomu nie można ufać do końca. W każdym człowieku tkwi dobro i zło, i nigdy nie wiadomo, które z nich okaże się silniejsze. Walkę wewnętrzną toczy również główny bohater powieści *Zwidy na wysokościach*[23]. Pisarz Michał Żywoń stoi na rozdrożu swojej literackiej drogi – musi dokonać wyboru, czy pozostanie wierny własnym wartościom, czy ulegnie pokusie zostania „inżynierem dusz ludzkich”. W tej powieści autor również dokonuje analizy psychologicznego zniewolenia przez system totalitarny, akcentując ponow-

[22] Tenże, *Będziesz miłował kata swego!*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 7, s. 85.

[23] Tenże, *Zwidy na wysokościach*, Poznań 1994.

nie źródła zła. Autotematyzm jest także główną osią fabularną autobiograficznego opowiadania *Wstyd*[24], w którym dochodzi do intymnej spowiedzi bohatera-pisarza, piętnującego własne błędy i literackie wybory, ulegnięcie socrealistycznym pokusom.

W utworach *Stan wyjątkowy*, *Mała Nusia z misiem*, *Frieda*, *Biedna Lilo*[25] pobrzmiewają echa wojennych traum, „codzienności śmierci", z którą trzeba się oswoić. Ludzka psychika doświadczająca okrucieństwa wojny próbuje wypierać dramatyczne wspomnienia, pamięć jest jednak pod tym względem bezwzględna. Prozę Guzego można odczytywać także jako studium samotności. Człowiek w tych utworach napiętnowany jest „brakiem", często utożsamianym z deficytem miłości wobec Drugiego (brak umiejętności życia w rodzinie, związku, społeczeństwie). Ów brak spowodowany jest piętnem przeżytej traumy (a to prowadzi do alienacji[26]). Samotna w swoim niespełnionym macierzyństwie jest „boska" Christa. Wyobcowana ze względu na pochodzenie i kolor skóry jest także Elisabeth (bohaterka opowiadania *Że ona jest, że w ogóle jest*). Gorzki posmak alienacji odczuwa również „biedna Lilo" zanurzona w wojennej przeszłości. Własną młodość i utracone uczucie miłości musi skonfrontować z niebezpieczeństwem wojny Frieda. W samotności cierpi Stefan, świadek śmierci niewinnej Nusi, bohaterki opowiadania *Mała Nusia z misiem*. Podobnie schorowany ojciec, bohater utworu *Ciemne sklepienie*, wspominający śmierć

[24] Tenże, *Wstyd*, „Zeszyty Literackie" 2006, nr 94.

[25] Tenże, *Mała Nusia z misiem*, „Fraza" 2013, nr 4; tenże, *Frieda*, „Śląsk" 2013, nr 7/8; tenże, *Biedna Lilo*, „Odra" 2012, nr 10.

[26] A. Jakubik, K. Piaskowska, *Osobowość alienacyjna*, http://www.psychologia.net.pl/artykul.php?level=10 [dostęp 28.04.2017]. Autorzy powołują się na ustalenia Melvina Seemana (M. Seeman, *Alienation studies*, „Annual Review of Sociology" 1975, vol. 1, s. 91–123), który w alienacji subiektywnej wyróżnia pięć rodzajów jej odczuwania: poczucie bezsilności, poczucie bezsensu, poczucie anomii, poczucie samowyobcowania i poczucie osamotnienia (izolacji). W alienacji obiektywnej bierze się zaś pod uwagę anomię, brak jasnej hierarchii wartości, niemożność wyrażania swoich poglądów i realizacji własnych potrzeb, samotność). W kreacji swoich bohaterów Guzy odwołał się do obu tych typów.

dziecka oraz trudne kontakty z córką[27]. Osamotnieni w swoich koszmarach przeszłości są członkowie rodziny Niesztorów ze *Stanu wyjątkowego*. Outsiderką jest tytułowa Tosia, chyba jedna z najbardziej nieszczęśliwych i tragicznych postaci w galerii osobowości Guzego. Samotność rodzi w niej siły destrukcyjne, całkowicie separując ją od świata. Egzystencja staje się więzieniem, pogłębiająca się depresja Tosi to pokłosie młodzieńczych grzechów, traum, bolesnych i mrocznych doznań oraz przeżyć.

Także relacje rodzinne nie pozostawiają złudzeń co do silnych i bliskich więzi, jak ma to miejsce w utworze *Odwiedziny u duchów*. Karol wraz z żoną wybierają się do Polski, w rodzinne strony mężczyzny. Przypomina on sobie pewne tragiczne wydarzenie, kiedy to Polacy przywłaszczali sobie mienie Żydów, pojmanych przez Niemców. Ojciec Karola, który również był po stronie szabrowników, znalazł się w sytuacji, kiedy musiał ukorzyć się przed żołnierzem niemieckim. Syn, będąc świadkiem upokorzenia, bezradności zawsze surowego i stanowczego ojca, doświadcza poczucia dezorientacji. Jego życie ulega przewartościowaniu, obraz rodzica ulega dekonstrukcji, władczy ojciec okazuje się słabym i bezsilnym człowiekiem. Autorytet rodzica zostaje zniszczony, a jego obraz zmienia się diametralnie. W pamięci dorosłego syna, emigranta, pozostaje obraz słabego, zhańbionego ojca, który swoją chciwość przypłacił nie tylko utratą honoru, ale także szacunku i podziwu ze strony dziecka.

Dzięki wnikliwemu opisowi relacji międzyludzkich pisarz wskazuje na mechanizmy ludzkiej psychiki. Fascynuje go kategoria zła, dlatego stawia swoich bohaterów w sytuacjach budzących skrajne negatywne emocje[28]. Bohaterowie utworów Guzego przed-

[27] Utwór ukazał się w londyńskim czasopiśmie „Wiadomości" z roku 1972, nr 8.

[28] Dominuje przede wszystkim uczucie lęku. Warto rozszerzyć jego znaczenie o definicję lęku Sigmunda Freuda, na której opiera się Dieter Flader: „Lęk (*Angst*) odnosi się [...] do oczekiwania; jest to lęk przed czymś. Cechuje go nieokreślony charakter i bezprzedmiotowość". Cyt. za D. Flader, *Związki z kategorią działania w drugiej Freudowskiej teorii lęku*, [w:] tegoż, *Psychoanaliza z perspektywy działania i języka*, przekł. P. Dybel, Warszawa 2002, s. 292.

stawiają różne pokolenia, są to osoby dojrzałe, poszukujące własnej tożsamości i drogi życia.

Problematyka emigracyjnych utworów Piotra Guzego koncentruje się przede wszystkim wokół psychiki człowieka. Dominującym aspektem jest poszukiwanie pierwiastków zła w ludzkiej duszy. Według pisarza człowiek XX wieku poprzez doświadczenie traumy totalitaryzmów zostaje skazany na pamiętanie – retrospekcje kształtują jego życie.

W wywiadzie radiowym z 1967 roku Piotr Guzy, opowiadając o swojej pierwszej powieści emigracyjnej *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, zaakcentował już wówczas krąg swoich literackich zainteresowań, które stały się dla niego kanonem obecnym w jego prozie:

> Mnie interesuje psychika człowieka. [...] problem zła, problem moralny, moralność w świecie, w którym żyjemy. Jak to jest możliwe, że ludzie, którzy [...] są dobrzy, którzy prowadzą normalne [...] cywilizowane życie są jednocześnie zdolni do tak potwornych zbrodni. Mnie ten problem interesuje, problem upadku człowieka, na który składają się zarówno czynniki wewnętrzne w samym człowieku, jakieś [...] wrodzone słabości i zarówno rzeczywistość zewnętrzna, która w jakiś sposób nie dostarcza człowiekowi hamulców, przy pomocy których on byłby zdolny opanować to zło, które ostatecznie w każdym człowieku siedzi. My wszyscy jesteśmy zdolni do potwornych zbrodni i te zbrodnie „wyżywamy" w naszych snach, [...] w filmach kryminalnych, w książkach, w których roi się od morderstw, perwersji itd. Ale sami nie popełniamy tych zbrodni[29].

Pisarz zarówno w powieściach, jak i opowiadaniach podejmuje się uchwycenia psychologicznych rysów ludzi zmagających się z własnym wewnętrznym złem lub warunkami, które wydobywają je na światło. Pobrzmiewa w utworach echo prozy psychologicznej ze względu na sposób narracji („personalna") i analizę psychologiczną, czyli „opis procesów psychicznych bohatera oraz ich moty-

[29] *Rozmowa Leopolda Kielanowskiego z Piotrem Guzym* z 15.03.1967, http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/294004,Rozmowa-z-Piotrem-Guzym [dostęp 11.05.2016].

wacji wewnętrznej"[30]. Takie konstruowanie narracji odnajdziemy m.in. w powieści *Requiem dla pani Tosi*.

> W głowie Tosi zahuczały bowiem echa przeszłości. Z dna pamięci podniosły się nigdy dostatecznie głęboko nie pogrzebane sprawy, wypłynęły i jak lawa coraz szerszym strumieniem ogarniają jej zbolałą świadomość. Tosia musi się bronić. Tosia musi coś zrobić, czymś się zająć, żeby ten natłok słów, gestów, scen wyzwolonych niechcąco przez Pawła zatrzymać, zepchnąć z powrotem na dno, bo zabić ich w sobie nigdy przecież nie zdoła, więc niech przynajmniej od niej odejdą, niech jej w tej chwili nie męczą[31].

Studium psychologiczne głównej bohaterki to ścieranie się pamięci, wspomnień z teraźniejszością. Na pierwszy plan wysuwają się emocje Tosi, jej jednostkowa perspektywa odbierania rzeczywistości, przeplatana całą gamą uczuć. Tak prowadzona narracja ma na celu pełne oddanie stanów wewnętrznych bohaterki, w sposób subiektywny, pozbawiony dystansu narratora.

Niewątpliwie ważnym elementem narracyjnym jest strumień świadomości pełniący funkcję mimetyczną, portretującą ludzki umysł[32]. Także tok fabularny wydaje się prowadzony chaotycznie, co podyktowane jest zaakcentowaniem psychiki postaci, jej perspektywy odbioru rzeczywistości. Zilustrowanie myśli, wewnętrznego głosu zdaje się zabiegiem dominującym w prozie Guzego. Poczynając od omawianej już książki – monologu *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, strumień świadomości konstruuje rysy postaci i narrację. Wydaje się więc, że Guzy czerpie z raz spraw-

---

[30] A. Sobolewska, *Zagadnienia narracji w prozie psychologicznej pierwszych lat powojennych*, [w:] tejże, *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*, Wrocław 1979, s. 885.

[31] P. Guzy, *Requiem dla pani Tosi*, dz. cyt., s. 13.

[32] Można w tym miejscu powołać się także na utwory okresu międzywojennego, w których pojawiał się wewnętrzny monolog: *Duże litery* (1933) Adama Ciompy, *Rozmowa z cieniem* (1933) Stefana Napierskiego, *Ciszy lasu i twojej ciszy...* (1931) Zbigniewa Grabowskiego, *Róże w betonie* (1935) Mariana Promińskiego, *Przygoda w nieznanym kraju* (1933) Anieli Gruszeckiej, *Portret ojca w czterech ramach* (1934) Adama Tarna. A. Sobolewska, *Zagadnienia narracji...*, dz. cyt., s. 890.

dzonej techniki narracji. Za egzemplifikację niech posłuży fragment utworu *Stan wyjątkowy* i narracja Romana Niesztora dotycząca jego zaginionej żony Aleksandry:

> nigdy jej tego nie wybaczyłem, może gdyby potem wszystko się było między nami ułożyło normalnie, gdyby kochała to dziecko, nawet nie próbowała, taka wyrodna matka! ile razy ją w myślach dusiłem za to! leży na łóżku, siadam obok, gładzę jej szyję, Romcio się nie zmienił nic a nic [...], dobrze, niech tak myśli! wpatruję się w jej oczy, śmieją się, teraz! i oburącz ją za gardło i ściskam, z jej ust wydobywa się pluskotliwy charkot, ukarzę cię, wyrodna matka, ty! toś ty mi chciała moje dziecko! ach, Boże, dlaczego ja tak ciągle? no już przestań, przestań! zwolnij mięśnie, teraz zrób kilka oddechów, już lepiej? Nie wiem, skąd to się we mnie bierze, ile razy sobie przypomnę [...]. Wyrodna matka, ty! toś ty mi chciała moje dziecko zabić! i czuję, jak mięśnie się we mnie napinają, jak cały się sprężam w sobie, wyrodna matka! tak! tak! wyrodna matka! i ściskam i czuję jak pod palcami trzaskają chrząstki jej gardła, wyrodna matka! moje dziecko chciała mi![33]

Konstruowanie narracji jest powiązane przede wszystkim z perspektywą postaci, a co za tym idzie – skorelowaniem rzeczywistości z odbieraniem jej przez bohatera literackiego. Aby przybliżyć spersonalizowane postrzeganie postaci, pojawia się mowa pozornie zależna oraz monolog wewnętrzny, a także „rytm pamięci" (według niego budowany jest świat przedstawiony)[34]. Z mową pozornie zależną przechodzącą w monolog wewnętrzny mamy do czynienia w *Zwidach na wysokościach*, kiedy to narrator odsłania myśli głównego bohatera, by w końcu oddać mu głos:

> Michał Amadeusz Żywoń nie ma łatwego życia. Znajduje się w bolesnej rozterce. Miotają nim różne racje. Nie ukrywa, że byłoby mu ciężko rozstać się ze swoją ambicją. Jest w czołówce. Dobrowolnie się stamtąd wycofać? Wyrzec się wszystkiego, co dotąd nadawało sens jego życiu? Zakładając jednak, myśli niepostrzeżenie zbaczają znowu w kierunkach tych grzęzawisk, że będę nadal pisał, nawet, powiedzmy, z pewnymi ustępstwami na rzecz ich doktryny[35].

---

[33] P. Guzy, *Stan wyjątkowy*, wyd. 2, Opole 2015, s. 75.

[34] A. Sobolewska, *Zagadnienia narracji...*, dz. cyt., s. 11.

[35] P. Guzy, *Zwidy na wysokościach*, wyd. 2, Opole 2016, s. 126.

W narracji zostają wyeksponowane retrospekcje[36] pozwalające na odtworzenie życiorysu postaci. Przeszłość bohatera tworzą „istotne przeżycia urazowe"[37], które kształtują jego teraźniejszy portret psychologiczny. Taki model narracji występuje w opowiadaniu *Odwiedziny u duchów*:

> Karol prowadzi samochód, zatopiony w niedobrych myślach. Cały wszechświat jego myśli wypełnia w tej chwili obraz ojca na klęczkach przed tym niemieckim oficerem, z obiema rękami błagalnie ku niemu wyciągniętymi. I słyszy załamujący się w płaczu głos: *Bitte, bitte nicht schiessen!* To jest wszechświat mieszczący się w jego głowie[38].

„Urazem" dla głównego bohatera jest wspomnienie ojca korzącego się przed niemieckim żołnierzem. Powraca ono wielokrotnie w opowiadaniu i dominuje w umyśle Karola, który opowiada żonie o wojennych losach rodziny. Nękający go obraz przewija się w jego głowie niczym film:

> Karol nie potrafi wyjść poza wywoływane z pamięci wydarzenia, w tle każdej sceny, każdego widoku, który pamięć wywołuje na wewnętrznym ekranie, widzi ojca na klęczkach przed tym Niemcem. Właściwie to jest tak, jakby wszystko, co się wydarzyło owego dnia, stało się właśnie tak, a nie inaczej, żeby w pełni słonecznego dnia na jego żywych, wybałuszonych od bólu oczach, widok ojca tak paskudnie korzącego się przed tym Niemcem zdruzgotał jego nie w pełni jeszcze ukształtowany obraz świata. Odtąd obraz ten miał być na zawsze naznaczony skazą, pęknięciem nie do sklejenia[39].

---

[36] Retrospekcje pełnią zasadniczą rolę w powieści psychologicznej, czyniąc narratora transparentnym: „przeszłość nie może bowiem być przedstawiona przez narratora jako przedakcja lub inwersja czasowa. W ramach narracji z perspektywy bohatera retrospekcje są «uwewnętrznione», wprowadzone do świadomości postaci, a ich pojawienie się musi być umotywowane działaniem praw pamięci". W prozie Guzego retrospekcje najczęściej uruchamia jakiś detal kojarzony z konkretnym wydarzeniem z przeszłości. A. Sobolewska, *Struktura czasowa utworu i problematyka czasu*, [w:] tejże, *Polska proza psychologiczna*..., dz. cyt., s. 47.

[37] Tamże, s. 41.

[38] P. Guzy, *Odwiedziny u duchów*, [w:] tegoż, *Odwiedziny u duchów i inne opowiadania*, Opole 2015, s. 88–89.

[39] Tamże, s. 86–87.

Należy zauważyć, że w dwóch pierwszych powieściach emigracyjnych Guzego – *Krótki żywot bohatera pozytywnego* i *Stan wyjątkowy* – przeważa narracja personalna, strumień świadomości, który oddaje szczegółowo i z pietyzmem cały wachlarz stanów psychicznych bohaterów. W kolejnych powieściach – *Requiem dla pani Tosi* czy *Zwidy na wysokościach* – pojawiają się dialogi, które przeważają nad wewnętrznymi monologami postaci. Autor częściej posiłkuje się narratorem trzecioosobowym, pozwalając mu na analizowanie procesów psychologicznych, mechanizmów pamięci. Z kolei w opowiadaniu *Ostatnia posługa* pojawia się narracja w pierwszej osobie liczby pojedynczej, co wpływa na zniesienie dystansu i zbliża formę utworu do spowiedzi, intymnej opowieści. Guzy często posługuje się modelem narracji przypominającym formułę spowiedzi, zwierzenia (m.in.: *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, *Stan wyjątkowy*, *Requiem dla pani Tosi*, *Będziesz miłował kata swego!*, *Wstyd*). Stworzenie atmosfery intymności, zaufania również sprzyja wiwisekcji procesów, jakie zachodzą w ludzkiej psychice. Niech za przykład takiej spowiedzi-narracji posłuży fragment powieści *Requiem dla pani Tosi*, kiedy bohaterka zwierza się kochankowi:

> To, co teraz następuje, jest generalną spowiedzią z jej życia. Tosia mu opowiada o sobie, swoim domu, najpierw tak ogólnie, skrótowo kluczowe punkty, potem do pewnych spraw wraca, żeby je rzucić na szersze tło. Powiada: – Ja się wychowałam w bardzo bogobojnej rodzinie. Od kiedy pamiętam, wszystko się u nas obracało wokół kościoła, który notabene był jakieś dwieście metrów od domu. Dzwony kościelne… Jeszcze dziś je słyszę. Ciągle trzeba było do kościoła, ranne msze, sumy, nabożeństwa wieczorne, adoracje Najświętszego Sakramentu, roraty, wszystko… Jasne, że byłam w Sodalicji Mariańskiej. Mama należała do Bractwa Różańcowego, to z nią musiałam na różaniec… I nigdy cię nie odstępował strach, bo na każdym kroku czyhał grzech i ostateczne potępienie. Do kina… Mój drogi, nie uwierzysz, ja dopiero po maturze, jak się przeniosłam na studia do Warszawy, to zaczęłam chodzić do kina. Kino to była rozpusta[40].

[40] Tenże, *Requiem dla pani Tosi*, dz. cyt., s. 57.

O wiele bardziej emocjonalna spowiedź występuje w utworze *Będziesz miłował kata swego!* Ignacy, zmuszony do podpisania zobowiązania do współpracy z bezpieką, dzieli się swoją mroczną tajemnicą z przyjacielem:

> No więc już wiesz, z kim masz do czynienia. Mianowicie ze świnią. Jestem szpiclem, donosicielem, prowokatorem [...]. Smutne to jest wszystko. Obnażył się, teraz jakby spoglądał na swoje odbicie w lustrze: jakaż to żałosna kreatura, strzęp człowieka [...]. Ignacy płacze. Między jednym chlipnięciem a drugim, [...] skarży się na swój los, boleje nad tym, co go spotkało: – Paweł, mówię ci, ja już więcej nie mogę. Ja – powtarza się, bo już raz to powiedział – idę czasami ulicą w biały dzień i płaczę. Przecież, słuchaj, Paweł, ja znowu nie jestem taki głupi, wiem, że w każdym człowieku siedzi dobro i zło. Normalny człowiek idzie przez życie i to zło nie dochodzi u niego do głosu. Dlaczego Pan Bóg pozwolił, żeby ono we mnie tak podniosło swój obleśny łeb i tak się we mnie rozwielmożniło? Czy mnie też się nie należy trochę zmiłowania? Paweł, ja bym nigdy, ale to nigdy! nigdy! bym nie był podejrzewał, że we mnie aż się mrowi od tego robactwa[41].

Znaczącą rolę odgrywa tu pamięć oraz „czas psychologiczny", który ma wymiar subiektywny, a jego zakres zależy od psychiki postaci. Proza psychologiczna powojenna splata ze sobą dwie zasadnicze funkcje – prezentowania „życia wewnętrznego bohaterów" oraz „ważnych faktów historycznych"[42]. W prozatorskich ujęciach Piotra Guzego historia związana z okresem PRL-u i wojną „rzeźbi" psychologiczne rafy ludzkiego umysłu, wpływając na sferę osobowości i tożsamości. Psychologizm i historyzm zdają się iść w parze, budując portret Polaka – świadka przeszłości XX wieku.

Zazwyczaj postacie kreowane w prozie Guzego są obarczone zniewoleniem zakotwiczonym w przeszłości, w systemie komunistycznym, uzależnieniem od drugiego człowieka. Proza psychologiczna Guzego to również próba literackiego ujęcia egzystencji

[41] Tenże, *Będziesz miłował kata swego!*, [w:] tegoż, *Odwiedziny u duchów*..., dz. cyt., s. 109–110.

[42] A. Sobolewska, *Problemy motywacji i analizy psychologicznej*, [w:] tejże, *Polska proza psychologiczna*..., dz. cyt., s. 62.

„człowieka gwałconego przez historię”[43]. Bohaterowie Guzego nie są papierowymi marionetkami, ale odzwierciedlają skomplikowaną, dwoistą naturę człowieka:

> Nie ma ludzi, którzy są bez reszty dobrymi i względnie bez reszty złymi. Każdy człowiek [...] jest pobojowiskiem dla walki pomiędzy złem i pomiędzy dobrem. Trochę w tym [...] manicheizmu. [...] Nie mogę pogodzić się z tym, żeby jakiegokolwiek człowieka całkowicie, kompletnie potępić, bo mnie się wydaje, że zawsze w człowieku istnieje jakaś iskierka, tylko trzeba ją znaleźć, rozdmuchać ją. Nawet największy zbrodniarz prawdopodobnie posiada taką iskierkę. Ostatecznie upadli aniołowie to byli aniołowie. Zbrodniarz to jest niejako odwrócona strona świętego [...] ja wierzę w człowieka, wierzę w to, że człowiek może się podnieść, [...] jest zdolny do tego, żeby walczyć ze złem. Czy wygra, czy przegra to inna sprawa, ale wierzę, że istnieją w nim te siły, [...] impulsy, które dążą do tego, żeby go skonfliktowały ze złem, które go otacza i które on sam w sobie widzi[44].

„Wiara w człowieka” zdaje się osobistym *credo* pisarza. W prozie dąży on do pokazania swoich bohaterów w pełnym świetle, od strony psychologicznej, z bagażem przeszłości, emocji, trudnych relacji międzyludzkich oraz z własnymi fobiami, psychozami i traumami. Idealnym przykładem jest tytułowa bohaterka powieści *Requiem dla pani Tosi*. Autor akcentuje potok myśli, które nieustannie „zalewają” kobietę:

> na Tosię spada jedna z tych chwil, które jakby umieszczają aktualny moment w tle całego dotychczasowego życia, rozpryskami, strzępami, w migawkowych rozbłyskach: Biegnie, w białej tiulowej sukience, z siatką na motyle w ręce, poprzez kwiecistą łąkę [...]. W Saskim Ogrodzie na ławce obok jakiegoś pomnika, z Jerzym, który ją obejmuje przez plecy, na gałązce pobliskiego krzaka przycupnął maleńki ptaszek [...]. Pan mylnie interpretuje moją uprzejmość, to mnie stawia w dwuznacznej sytuacji... Jerzy z rękami omotanymi drutem kolczastym nad otwartą fosą... Co dopiero wyszła z wody, spojrzenie Marcina myszkującego po jej ciele... I kiedy z przedziurawionym od kuli mózgiem zwalał się do tego rowu... Kucając na płyciźnie morza, wypłu-

[43] P. Guzy, *Kartki z notatnika*, „Kultura” 1968, nr 1–2, s. 12.

[44] *Rozmowa Leopolda Kielanowskiego z Piotrem Guzym* z dn. 15.03.1967 http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/294004,Rozmowa-z-Piotrem-Guzym [dostęp 11.05.2016].

> kuje z siebie nasienie tego człowieka... Dlaczego ja tam poszłam, na ten dansing, przecież wiedziałam, do czego to może doprowadzić... To ja ciebie, kurwa, z tego sowieckiego piekła wybawiłem... I kiedy z przedziurawionym od kuli mózgiem spadał do tej fosy... [...] Pod Tosią jakby się otwarły ziejące zielonym ogniem czeluście, w które spada, krzycząc, że tak, że jest winna, ale trzeba jej przebaczyć, przecież nie można całe życie płacić za jeden błąd[45].

W tak poprowadzonej narracji przebijają się fragmenty traum: gwałt, śmierć męża w Katyniu, krótkotrwały romans. Ich „ciężar" podkreślają bardzo dosadne i brutalne słowa – myśli, tkwiące głęboko w umyśle bohaterki. Atakujące bohaterkę wspomnienia pogrążają ją w stanie permanentnej aberracji.

Takie portretowanie człowieka, jako istoty dwoistej, pojawia się u Carla Gustava Junga w jego kategorii cienia, który „reprezentuje ogólnoludzką ciemną stronę w nas, wrodzoną każdemu człowiekowi skłonność do rzeczy podrzędnych, mniej wartościowych i ciemnych"[46]. Cień jest naszą nieodłączną częścią, tą „ciemną stroną", która najczęściej ukrywa się w podświadomości. To „szuflada", do której człowiek wrzuca negatywne doświadczenia, przeżycia, niezrealizowane aspiracje – wszystko to, co może się stać źródłem frustracji i psychozy. Cień wskazuje, że w człowieku również jest zło, które pomimo tłumienia może zmaterializować się w konkretnej sytuacji[47]. Szczególna w tym kontekście wydaje się powieść *Wilk stepowy* Hermanna Hessego, pokazująca dualność

---

[45] P. Guzy, *Requiem dla pani Tosi*, dz. cyt., s. 52–53.

[46] J. Jacobi, *Praktyczne zastosowanie teorii Junga*, [w:] tejże, *Psychologia C.G. Junga*, przekł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996, s. 153–154.

[47] Motyw cienia pojawia się m.in. w powieściach: *Wilk stepowy* Hermanna Hessego; *Kobieta bez cienia* Hofmannsthala-Straussa; *Szara eminencja* Aldousa Huxleya; *Rybak i jego dusza* Oscara Wilde'a. Zob. tamże, s. 152. Z kolei w romantyzmie niemieckim pojawia się postać separująca się od własnego cienia, lustrzanego odbicia, na przykład w prozie E.T.A. Hoffmana (*Przygody w noc sylwestrową*; *Diable eliksiry*) czy u Adelberta Chamissa (*Przedziwna przygoda Piotra Schlemihla*). Również u Mikołaja Gogola pojawia się „człowiek bez cienia". Zob. S. Kamińska-Maciąg, *„Człowiek bez cienia" w opowiadaniach fantastycznych Mikołaja Gogola*, „Slavia Orientalis" 2013, nr 3, s. 391–402.

natury ludzkiej, w której drzemie istota człowieka i wilka. Zarówno bohater powieści, jak i sam autor są rozdarci wewnętrznie, gdyż „Hesse uświadamia nam, że ambiwalencja jest kategorią stanowiącą ontologiczny aksjomat, trwale wpisany w życie każdego człowieka"[48]. Motyw cienia ujawniającego się pod postacią sobowtóra jest dobrze znany z powieści Oscara Wilde'a *Portret Doriana Greya* czy z noweli Edgara Allana Poego *William Wilson*, w którym „mroczne" odbicie jest też nieodłączną częścią postaci, a śmierć cienia/odbicia oznacza również zagładę jego „właściciela", co tylko potwierdza spójność człowieka z nieodłącznym jego cieniem[49].

Powieści emigracyjne Guzego są jak zwierciadło, które przede wszystkim pokazuje labirynty ludzkiej duszy, gąszcz nieustannie płynących wspomnień przeplatanych z teraźniejszością. Znamienne wydaje się konstruowanie postaci zagubionych, rozczarowanych, ale ciągle próbujących odnaleźć cząstkę siebie. Autor nie ocenia ich postaw, pokazując każdy ich upadek jako kombinację różnych wewnętrznych i zewnętrznych impulsów. Ich motywacje są w pewnym stopniu bliskie Camusowskiej wizji świata, przejawiającej się w buncie wobec otaczającej rzeczywistości oraz w ukłuciach absurdu, który definiowany jest jako „atrybut każdej ludzkiej egzystencji", nieustanne poczucie sprzeczności, alienacji, kruchości człowieka w kontaktach ze światem[50]. Życie zatem to nieustanna

[48] Michał Zawadzki w swoim artykule zalicza *Wilka stepowego* do prozy o znamionach autobiograficznych, przesyconych intymną wiwisekcją własnych lęków i obaw, gdyż powieść „stanowi odzwierciedlenie przerażenia pisarza współczesną mu epoką, w której jednak stara się po omacku znaleźć świat, w którym nie byłby sam". M. Zawadzki, *Hermann Hesse, ambiwalencja i tragizm życia przebudzonego*, „The Polish Journal of the Arts and Culture" 2014, nr 10, s. 151–152.

[49] Sobowtór jako „odwrotna strona medalu" pojawia się również w prozie Roberta Louisa Stevensona (*Doktor Jekyll i pan Hyde*) czy Stefana Grabińskiego (*Zez* i *Problemat Czelawy*). Zob. S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 2, s. 150.

[50] Kategorię buntu i absurdu w filozofii Camusa obszernie wyjaśnia Tomasz Błaszczyk w artykule *Filozofia egzystencjalna Alberta Camusa*, „Studia Europaea Gnesnensia" 2012, nr 6, s. 167–182.

walka człowieka ze złem, ale aby ją podjąć, jednostka musi sobie zdać sprawę z tego, do czego sama jest zdolna; jak nisko może upaść, by dosięgnąć zła, i jak może być mocna, by się od niego uwolnić. Zdaje się, że temu zadaniu zostały podporządkowane kreacje bohaterów prozy i technika narracyjna autora *Stanu wyjątkowego*, wszak życie – powiada pisarz – to nieustanny stan wyjątkowy.

Inner register of thoughts. Narrative and psychologism in selected works of Piotr Guzy

Summary

In the article *Inner register of thoughts. Narrative and psychologism in selected works of Piotr Guzy* I discuss the themes and types of narrative in the author's works written on emigration. An interesting biography of a "double emigrant" reveals an esteemed, awarded writer (awards granted by "Kultura" and "Wiadomości" magazines), who was still outshone by the most important emigrant writers. All his life, Piotr Guzy was determined to write about a man, his psyche, complicated spiritual life, his ups and downs, feeling lost in the everyday life and in the shadows of the past. The writer is not interested in the totalitarian system itself but in the evil present in the life of an individual. The works raise the question about evil, the role of the executioner and the victim, human relations in extreme situations. The totalitarian system, war, exile are all background to human behaviour and reveal the darkest side of the human psyche. Psychologism is present both in the themes, as well as in the extended internal monologues, often in the form of a stream of consciousness, and in the characters themselves. The novels' characteristic themes are built around their main characters, i.e. UB officer, enslaved man of letters, incapacitated women. Piotr Guzy creates psychological characters and looks for the sources of evil inside of them. He is interested in examining the causes of spiritual and moral fall of mankind.

IZABELA ZAHACZEWSKA

*** (*A słowo stało się ciałem*). Opowiadanie Wojciecha Gniatczyńskiego jako przykład literatury obozowej

Tomasz Stawiszyński na początku swojego artykułu zamieszczonego w „Przekroju" zauważa, że „przelew krwi towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. Mimo ogromu cierpienia, jakie ze sobą niesie, w każdej epoce ludzie ulegają magnetycznemu urokowi wojny"[1]. Ta niezdrowa fascynacja, jak nietrudno się domyślić, jest wynikiem ciągłego rozwoju świata i chęci dominacji jednych państw nad drugimi. Wyjątkowo brutalnie objawiły się te zapędy ekspansyjne w XX wieku, kiedy to miały miejsce dwa najkrwawsze konflikty o charakterze globalnym – I i II wojna światowa. I choć w latach 20. i 30. pierwszą z nich określano często terminem „wielka", dopiero rok 1939 przyniósł prawdziwy kataklizm, którego rozmiary przekroczyły granice ludzkiej wyobraźni:

> Wojna toczona w latach 1939–1945 na kilku kontynentach i oceanach słusznie nazywana jest światową. Była ona faktycznie światowym kataklizmem, który nieodwracalnie wpłynął na losy milionów istnień ludzkich. Ludziom przyszło się mierzyć z wyzwaniami, których w czasie pokoju nigdy nie musieliby pokonywać[2].

Dla Polaków oba konflikty zbrojne miały odmienne oblicze: pierwszy niósł ze sobą ogrom nadziei, drugi zaś poczucie nieu-

---

[1] T. Stawiszyński, *Boska wojna*, „Przekrój" 2018, nr 2, s. 64.

[2] J.S. Ciechanowski, *Przedmowa*, [w:] *Rycerze, Infułat i Pastor czyli wojenne wspomnienia spod Krzyża Południa*, red. A. Krzychylkiewicz, A. Romanowicz, Warszawa 2013, s. 5.

stannego zagrożenia[3] (w formie m.in. ulicznych łapanek, komór gazowych i pieców krematoryjnych). Wraz z wybuchem II wojny światowej „spełniła się Apokalipsa", której specyficzne doświadczenie oraz nieporównywalne z żadnymi innymi przeżycia bardzo szybko znalazły odbicie w literaturze. Spora część piśmiennictwa tego okresu opisuje obozowe losy ludzi, stąd też nazwano ją „literaturą obozową". Dotyczy ona zarówno niemieckich obozów koncentracyjnych, jak i radzieckich łagrów. Do zbioru tych lagrowych powieści i opowiadań z całą pewnością dołączyć można także pozbawiony tytułu i zachowany tylko w rękopisie tekst Wojciecha Gniatczyńskiego o incipicie „A słowo stało się ciałem"[4], któremu będzie poświęcony niniejszy szkic.

Gniatczyński to jeden z niedocenionych do tej pory twórców w środowisku polskiej emigracji po 1939 roku – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk literacki, a przede wszystkim eseista i dziennikarz Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa[5]. Jego data urodzenia – 28 lutego 1924 roku – oraz przeżycia młodzieńczych lat pozwalają zaliczyć go do pokolenia Kolumbów (inaczej pokolenia 1920), czyli generacji polskich pisarzy urodzonych około roku 1920, którzy wchodzili w dorosłość w czasie II wojny światowej. Poświadczają to słowa Tadeusza Nowakowskiego:

> Kiedy wybuchła druga wojna światowa, Wojtek, uczeń Gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, miał lat piętnaście i z pewnością nie przypuszczał, że wydarzenia wojenne w dramatyczny sposób zmienią jego życiorys[6].

---

[3] K. Jakowska, *Wojny światowe a literatura w kraju*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 1199.

[4] W. Gniatczyński, *** (*A słowo stało się ciałem*), rkps, s. 1.

[5] Por. *Gniatczyński Wojciech (1924–1985)*, [w:] L. Gawlikowski, *Pracownicy Radia Wolna Europa. Biografie zwykłe i niezwykłe*, Warszawa 2015, s. 215–218; *Wojciech Gniatczyński*, [w:] K.W. Tatarowski, *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005, s. 96–97.

[6] T. Nowakowski, *Pożegnanie Wojciecha Gniatczyńskiego*, „Panorama" (audycja radiowa wyemitowana 2.09.1985).

W 1942 roku miało miejsce tragiczne wydarzenie, o którego okolicznościach czytamy:

> doszło do wpadki – J. Kawczyński [brat matki, czyli wujek Gniatczyńskiego – przyp. I.Z.] został aresztowany, był przesłuchiwany przez gestapo, ale nikogo nie zdradził, mimo że znał m.in. prawdziwe nazwisko i adres nie tylko J. Nowaka-Jeziorańskiego, ale i innych członków akcji „N" [tj. propagandy dywersyjnej w języku niemieckim – przyp. I.Z.] [...]. Z całą rodziną, w tym ze swą matką i siostrą (matką Wojciecha), został zesłany do obozu koncentr. w Oświęcimiu. Obie kobiety trafiły tam do komory gazowej[7].

13 lipca tego samego roku los rodziny podzielił osierocony Wojciech. Aresztowano go i na czas prowadzonego śledztwa osadzono na Pawiaku, skąd po dwóch miesiącach odesłano do Auschwitz[8]. Dzięki pomocy wuja Jana rozpoczął pracę w tzw. kartoflarni[9]. Od śmierci w komorze gazowej ocaliła go absurdalna z perspektywy wojny umiejętność – talent muzyczny. Muzykę Gniatczyński uwielbiał od dziecka, potrafił m.in. grać na klarnecie, dlatego też Eugeniusz Dulin, najbliższy przyjaciel rodziny Wojciecha i jednocześnie pupil kapelmistrza obozowej orkiestry, wprowadził do niej młodego Gniatczyńskiego w roli klarnecisty[10].

Od innych Kolumbów różni dziennikarza RWE jednak fakt, że doświadczenia wojenne nie zdominowały jego późniejszej twórczości, *notabene* bardzo skromnej[11]. Wręcz przeciwnie: nigdy nie

---

[7] *Gniatczyński Wojciech (1924–1985)*, [w:] L. Gawlikowski, *Pracownicy Radia Wolna Europa...*, dz. cyt., s. 215.

[8] T. Nowakowski, *Pożegnanie...*, dz. cyt.

[9] W. Gniatczyński, *Mulka i inni*, mps, s. 17.

[10] Tamże, s. 20. Por. także: J. Nowak, *Posłowie*, [w:] W. Gniatczyński, *Wiersze dla Magdalenki*, Londyn 1986, s. 62.

[11] Twórczość ta obejmuje: dwa tomiki poetyckie (*Próby*, Londyn 1954; *Wiersze dla Magdalenki*, dz. cyt.), niewielką ilość wierszy rozproszonych w różnych czasopismach emigracyjnych (np. *Diva*, *Odjeżdżam*, *My i rzeczy*, *Bal*, *Sotto Voce*, *Przewidzenie*, *Gdzie się podziały?*, „Wiadomości" 1978, nr 44 (1700), s. 1; *IX Symfonia Beethovena na orkiestrę więzienną*, „Wiadomości" 1979, nr 31 (1740), s. 1), próby prozatorskie i scenariusze słuchowisk (np. opowiadania: *Martwa natura*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie" 1958, nr 4 (96), s. 6–10;

spisał swoich wspomnień, nie zwierzał się z nich nawet swoim najbliższym przyjaciołom. Reminiscencje z pobytu w Auschwitz z pewnością wyryły piętno na jego duszy, ale przybrało ono raczej postać aluzji zawartych przede wszystkim w niewielkim dorobku poetyckim[12] oraz kilku wspomnieniowych informacjach zamieszczonych w materiałach eseistycznych. Sam Gniatczyński, o ile bez skrępowania przyznawał się do bycia więźniem oświęcimskim („Dało mi to sposobność, żeby wrócić do polskiego oryginału i zanotować kilka uwag, które mi się nasuwają jako oświęcimiakowi"[13]; „Ale kiedy jako były oświęcimiak /nr 64801/ zasiadam wśród publiczności i patrzę na tę galerię ludzi, których po części pamiętam i których czyny są mi znane, zastanawiam się, jak ta zasada może obowiązywać świadka, tego, który widział?"[14]), o tyle zaznaczał wyraźnie:

> Oświęcim przypomina mi się niekiedy, bardzo rzadko, w całej swojej niesamowitości pod wpływem jakiegoś drobnego wrażenia, jakiegoś dźwięku, czasem zapachu czy słowa – ale trwa to tylko parę sekund. Na szczęście[15].

Jan Nowak notuje, że w pełni Oświęcim powrócił do Gniatczyńskiego dopiero w ostatnich dniach życia, w malignianych majaczeniach[16].

Pomimo pewnego rodzaju introwertycznej postawy wobec przeżyć II wojny światowej udało się Glosatorowi[17] stworzyć co

Ludzie opuszczeni, „Ostatnie Wiadomości" [Mannheim] 1954, nr 45–47 oraz słuchowiska: *W cieniu wąwozu*, mps; *Marzyciel*, mps; *** (*NARRAT: Stare były te dzwony kurantowe, możecie mi wierzyć*), mps; *** (*AKT 1. Chata Lavarcham na Slieve Fuadh*), mps) oraz 72 eseje (np. *Dlaczego piszę wiersze?*, rękopis; *Głos duchów w ścianie*, „Wiadomości" 1969, nr 20, s. 1–2; *Proces oświęcimski*, „Na Antenie" 1965, nr 24, s. 1–2).

[12] Por. np. poemat *Dzieci* w tomie *Wiersze dla Magdalenki*, dz. cyt., s. 17–24.

[13] W. Gniatczyński, *Męczeństwo bez zmartwychpowstania*, mps, s. 1.

[14] Tenże, *Mulka i inni*, dz. cyt., s. 2.

[15] Tenże, *Męczeństwo bez zmartwychpowstania*, dz. cyt., s. 3.

[16] J. Nowak, *Posłowie*, dz. cyt., s. 62.

[17] Glosator to prasowy pseudonim Wojciecha Gniatczyńskiego (por. list Wojciecha Gniatczyńskiego do Michała Chmielowca z 25 lutego 1970 roku, korespon-

najmniej jedno opowiadanie wpisujące się w nurt literatury obozowej. Jest nim właśnie *** (*A słowo stało się ciałem*), próba prozatorska powstała prawdopodobnie w obozie dla dipisów, znajdującym się w jednej z dzielnic Monachium – Freimann[18], gdzie Gniatczyński przebywał przez krótki czas po wojennej tułaczce od Auschwitz przez Wesserling-Urbis i Neckargerach po Dachau i wyzwoleniu tego ostatniego przez Amerykanów[19].

Fakt napisania przez niego tekstu o tematyce obozowej wydaje się dość zaskakujący, zważywszy na to, że autor dość sceptycznie podchodził do wszelkiego rodzaju książek mających za zadanie przybliżyć czytelnikom atmosferę lagrów, gdyż uważał je za próby wypowiedzenia tego, czego nie da się tak naprawdę wypowiedzieć, i oskarżał o częste bezrefleksyjne demonizowanie rzeczywistości:

> Książki o Oświęcimiu zapełniłyby niezłą bibliotekę. Ale gdyby je kto wszystkie przeczytał od początku do końca, toby jeszcze nie wiedział, jak tam było naprawdę. Nikt się tego chyba nie dowie, bo na obóz koncentracyjny, a zwłaszcza na Oświęcim, składało się wiele niepowtarzalnych czynników, atmosfera, tło geograficzne i społeczne, ówczesna sytuacja światowa – mieszanina przerażenia i nadziei itd. Książki o obozach koncentracyjnych starają się osiągnąć swój cel przez spiętrzanie potworności, tworzenie literackiego gabinetu okropności. Jak nieskuteczna jest ta metoda, świadczy prasa codzienna, która niekiedy zajmuje się śmiercią jednej osoby, ale ignoruje 100 000 ofiar trzęsienia ziemi. [...] Czy definitywna, autorytatywna książka o Oświęcimiu jest możliwa? Myślę, że nie [...] nawet sami oświęcimiacy zapominają prawdę o Oświęcimiu[20].

Sam Gniatczyński stworzył więc narrację pozbawioną jednoznacznych ocen, raczej neutralną w swej wymowie, która przybrała

---

dencja redakcyjna „Wiadomości", Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu, sygn. AE/AW/LXXII/4–8, teczka 5).

[18] Por. T. Nowakowski, *Pożegnanie...*, dz. cyt. Tadeusz Nowakowski notuje, że „po wyzwoleniu w obozie dipisów Freimann na przedmieściu Monachium [Gniatczyński – przyp. I.Z.] [...] napisał kilka przejmujących opowiadań" (tamże).

[19] Tamże.

[20] W. Gniatczyński, *Męczeństwo bez zmartwychpowstania*, dz. cyt., s. 1, 3.

charakter sprawozdania z przybycia do obozu w Auschwitz. Budowa utworu pozwala przyrównać go do opowiadań jednego z najbardziej kontrowersyjnych pisarzy literatury polskiej czasu wojny i powojnia – Tadeusza Borowskiego[21]. Podobnie jak on Gniatczyński osnuł swoją relację na kanwie własnych przeżyć, o czym świadczy przytoczony powyżej fragment jego biografii. Bezimienny bohater i zarazem narrator podobnie jak autor przybywa bowiem do Oświęcimia prosto z Pawiaka, w którym był osadzony, a już na miejscu okazuje wielkie zainteresowanie orkiestrą obozową i możliwością grania w jej składzie. Zastosowana w *** (*A słowo stało się ciałem*) i tekstach Borowskiego narracja pierwszoosobowa z całą pewnością pozwala zaprezentować indywidualne doświadczenie i potęguje wrażenie ich prawdziwości[22] oraz obcowania z materiałem o charakterze *stricte* pamiętnikarskim, wspomnieniowym, nie zmienia to jednak faktu, że bohatera literackiego w żadnym wypadku nie należy utożsamiać z jego twórcą, ponieważ każde dzieło literackie z założenia bazuje na fikcji[23].

Fabuła opowiadania Gniatczyńskiego skupia się przede wszystkim na próbach opisu wspominanych w powyższym cytacie specyficznych czynników składających się na życie za drutami obozu, czyli charakterystycznego dla literatury obozowej „niepowtarzalnego zespołu geograficznie i historycznie nacechowanych realiów, charakteryzujących rzeczywistość kacetów czy obozów pracy przymusowej"[24]. Z pewnością znane są one przybyłemu z Warsza-

[21] Sam Gniatczyński jednak jawnie krytykował technikę pisarską Borowskiego. Według niego autor *Pożegnania z Marią* skupiał się zbyt mocno, acz niepotrzebnie na tworzeniu „tzw. dantejskich scen", a postawa neutralna była mu zupełnie obca (tamże, s. 1–2).

[22] A. Martuszewska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, s. 84.

[23] W przypadku opowiadań Tadeusza Borowskiego często uważa się, że ich bohater (poeta-vorarbeiter Tadek) oraz autor to ta sama osoba i przypisuje się temu drugiemu poglądy stworzonej przez niego postaci. Takiemu myśleniu sprzyja dodatkowo noszenie przez obydwu imienia Tadeusz.

[24] L. Burska, *Obozowa literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 740.

wy bohaterowi/narratorowi ze słyszenia, o czym świadczy chociażby jego wypowiedź będąca jednocześnie incipitem tekstu – „A słowo stało się ciałem". Słowa te pochodzą z *Ewangelii wg św. Jana* (J 1, 14) i potocznie oznaczają, że coś się urzeczywistniło, niematerialne słowo stało się realnym bytem. W tym przypadku dokonała się groźba zesłania do Auschwitz. Nowy więzień nie jest jednak przerażony zaistniałą sytuacją, wręcz przeciwnie – Oświęcim wydaje mu się, tak jak w pewnych momentach Tadkowi, bohaterowi Borowskiego, „jakąś zatoką spokoju"[25], wytchnieniem od niepewności towarzyszącej śledztwu na Pawiaku:

> A więc nareszcie! Na Pawiaku człowiek czuł się niepewnie. Nigdy nie wiadomo, co Niemcom strzeli do łba. [...] Gdy przywieźli do Oświęcimia (gdy, jak to mawiano na Pawiaku, poszedłem w Auschwitz), sprawa została załatwiona. Wiedziałem, że tu był kres, że dalej ciągać nie będą[26].

Od tego momentu narracja Gniatczyńskiego zaczyna zaskakująco mocno odbiegać od tego, co zwykło się przyjmować za kanwę prozy obozowej. Czytelnik nie znajdzie tu bezrefleksyjnych oskarżeń czy podziału na ludzi dobrych i złych, na katów i ofiary. Zamiast tego bowiem czeka na niego neutralny opis realiów obozu, wyglądu najbliższego otoczenia, a wreszcie konkretnych fizycznych i psychicznych doznań więźniów. SS-mani to, wbrew przyjętym mniemaniom, wcale nie oprawcy, a „sumienni funkcjonariusze państwowi"[27]:

> Przyjemną niespodziankę sprawili mi wtedy SS-mani tym, że nie tłukli po mordach. Czegoż to się człowiek nasłuchał o Oświęcimiu! Psami szczują, mawiano, reflektory świecą, bo transporty wyładowują nocami, żeby nikt nie widział, kolbami walą... A tu spokój [...] SS-mani po bokach, czasem któryś coś krzyknął, ale pilnowali łagodnie[28].

---

[25] T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, [w:] tegoż, *Wybór opowiadań*, wstęp T. Drewnowski, Warszawa 1994, s. 169.

[26] W. Gniatczyński, *** (*A słowo stało się ciałem*), dz. cyt., s. 1.

[27] L. Burska, *Obozowa literatura*, dz. cyt., s. 745.

[28] W. Gniatczyński, *** (*A słowo stało się ciałem*), dz. cyt., s. 1, 2.

Uwagę wykreowanego przez Gniatczyńskiego N.N.[29] przykuwają kolejne elementy rzeczywistości oświęcimskiej, podchodzi on jednak do nich z ciekawością i sporą dozą zrozumienia, przy czym często nie bez pewnego niepokoju. Tak dzieje się w przypadku tajemniczego przykrego zapachu, pochodzącego, jak można się domyślać, z kominów krematorium: „Niepokoi mnie co prawda cieniusieński, lecz ostry smrodek, [...] ale co tam smrodek! Grunt, żeby można było żyć!"[30]. Ta absurdalna postawa wynikać może z dwóch przyczyn: niewiedzy narratora, który po piekle Pawiaka nawet moment przejścia ze stacji do samego obozu uważa za „rozkoszny" spacer[31], lub też próby oddalenia od siebie tragizmu sytuacji i widma śmierci, która czyha za każdym rogiem. Motywują one bohatera również do zaskakujących rozważań na temat słynnego napisu „Arbeit macht frei", umieszczonego nad bramą w Auschwitz („W jaki sposób praca uczyni wolnym? Stachanowców puszczają do domu czy jak?"[32]), oraz niezidentyfikowanego budynku, najprawdopodobniej krematorium – N.N. snuje przypuszczenia, że być może jest to jednak kuchnia:

> Co to było? Krematorium? Nasłuchałem się jeszcze na wolności, że krematorium jest w samym obozie i że dymi 24 godziny na dobę. To mogło być krematorium. Ale też i mogła to być kuchnia. Tylko nie chciało się wierzyć, by obóz miał tak wielką kuchnię. Ileż by w niej żarcia nagotowano! Więc albo krematorium, albo kuchnia. Albo bardzo źle, albo bardzo dobrze[33].

Przytłaczające wrażenie robią na nim druty, którymi okolony jest obóz, ale w tym samym momencie, gdy dociera do niego, jaką pełnią funkcję, staje się on świadkiem swojego pierwszego lagrowego apelu. Jego uwaga zostaje więc skupiona na obozowej spo-

---

[29] N.N. to skrót oznaczający osobę o nieznanym nazwisku. Używam go na określenie bohatera/narratora opowiadania Gniatczyńskiego, ponieważ jego nazwisko również jest nieznane czytelnikowi.

[30] W. Gniatczyński, *** (*A słowo stało się ciałem*), dz. cyt., s. 1.

[31] Por. tamże, s. 2.

[32] Tamże, s. 3.

[33] Tamże.

łeczności, której hierarchię próbuje rozgryźć i przyswoić zasady jej funkcjonowania, zakazy, nakazy i przywileje. W tym miejscu ujawnia się kolejna cecha, która umożliwia wpisanie omawianego opowiadania w kontekst literatury obozowej, a mianowicie: operowanie więźniarskim żargonem, obejmującym m.in. nazwy poszczególnych „stanowisk", np. prominentny czy kapo. Narrator ma również sposobność do oceny niektórych mieszkańców obozu, ale nie tej wynikającej z przypisywania im roli kata bądź ofiary, ale opartej na zasadzie „pierwszego wrażenia": „Czasem ktoś szedł nie w nogę i zauważyłem, że niechybnie dostawał w mordę. Pomyślałem sobie, że są to idioci, bo przecież nie ma chyba nic łatwiejszego niż iść w nogę i tym sposobem uniknąć mordobicia"[34]. Olbrzymie wręcz zainteresowanie wzbudza w nim też obozowa orkiestra, którą widzi podczas apelu, oraz dźwięk trąbki, na której grał wieczorem, tuż przed porą spania, jeden z więźniów, Zygmunt Wojszczyk. Zasłuchany bohater dzięki muzyce nie widzi problemu nawet w spaniu obok taczki przeznaczonej do załatwiania potrzeb natury fizjologicznej.

Opisane osobiste wrażenia związane z przybyciem do Auschwitz przetykane są przez N.N. szczegółową charakterystyką nowego otoczenia, np.:

> Potem spostrzegłem drogowskaz, stojący naprzeciwko, przy bramie, i wskazujący swym ramieniem w głąb ulicy. Na drogowskazie był napis: „Dali-dali Strasse". Ramię udekorowane było wyrzeźbionymi w drzewie figurkami 2 ludzi, idących w głąb obozu. Przez szerokość ulicy dostrzegłem tylko, że jedna z figurek przedstawiała Żyda (brzuch i nos widać było nawet z takiej odległości, mimo że figurka mogła mieć z 10 cm wysokości), a jedna – księdza w sutannie[35].

W świetle powyższych rozważań życie w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu można uznać prawie za sielankę, którą psują tylko takie niewielkie szczegóły, jak konieczność noszenia pasiaka („Oczywiście domyśliłem się od razu, że faceci w piża-

[34] Tamże, s. 4.

[35] Tamże.

mach to więźniowie. Sprawiała mi przykrość myśl, że odtąd trzeba będzie chodzić w takim śmiesznym stroju”[36]). Obozowe realia kwalifikują się według bohatera/narratora do nadania im statusu normalności spotęgowanej wrażeniami po pobycie na Pawiaku. Nie jest to jednak z całą pewnością zwyczajność szara, a raczej czarno-biała, oparta o skrajności, co zauważa on dopiero z perspektywy czasu: „Teraz, gdy piszę te słowa, zdaję sobie nagle sprawę z tego, że tutaj, w Oświęcimiu, nie ma stanów pośrednich, że wszystko zawsze jest albo bardzo dobrze, albo bardzo źle. Nijako jest tylko wtedy, gdy się czeka na złe, ale to czekanie jest najgorsze”[37].

* * *

Ocena zachowania ludzi, którzy przeżyli II wojnę światową i zesłanie do obozów koncentracyjnych, z dzisiejszej perspektywy jest bardzo trudna, a wręcz niemożliwa. Różnorodność tematyczna literatury określanej mianem obozowej wcale nie ułatwia zadania, choć w znacznej mierze wpływa na kształtowanie postaw wobec rzeczywistości lat 1939–1945. Opowiadanie Wojciecha Gniatczyńskiego *** (*A słowo stało się ciałem*) stanowi ciekawy, choć nieznany szerszemu gronu odbiorców głos w dyskursie dotyczącym życia więźniów lagrów – ciekawy, gdyż prezentuje obraz obozu jako swoistego mikroświata[38], w którym skupianie uwagi na rzeczach z pozoru błahych pozwala zapomnieć o widmie śmierci. W omówionym tekście nie znajdzie czytelnik prostego podziału na katów i ofiary, niekończących się oskarżeń czy motywów martyrologicznych, lecz neutralną relację z pierwszego dnia pobytu w Auschwitz i zaznajamiania się z panującymi tam zasadami. Taki sposób pisania wynika zapewne z faktu, iż autor hołdował zasadzie, że

[36] Tamże, s. 1.

[37] Tamże, s. 3.

[38] Por. G. Borkowska, *Nowela, opowiadanie, mikropowieść*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 723.

nie da się odtworzyć obozowej atmosfery za pomocą słów, gdyż będzie to jedynie próba „wypowiedzenia niewypowiadalnego", z góry skazana na porażkę.

„[...] I went to Auschwitz": short story by Wojciech Gniatczyński as an example of camp literature

Summary

The article is an attempt to analyze unnamed and preserved only in the manuscript text of Wojciech Gniatczyński, beginning with words „A słowo stało się ciałem" in terms of its affiliation to the so-called camp literature, whose main aim is a description the life of prisoners of concentration camps during World War II.

This story is an interesting voice in the discourse about the camp realities. It shows a specific micro-world in which focusing attention on seemingly trivial things allows to forget about the death. In the discussed prose the reader will not find a simple, conventional division into executioners and victims, endless accusations or martyrological themes, but a neutral report from the first day of stay in Auschwitz and getting acquainted with the rules prevailing there. This kind of writing probably results from the fact, that Gniatczyński adhered to the principle that it is impossible to recreate the camp atmosphere with words because it will only be an attempt „to speak the unspeakable", in advance doomed to failure.

SYLWIA MAJDOSZ

„Skarbonko moja, gliniana świnko, dzienniczku, coś tu jednak wrzucę". Słów kilka o nieopublikowanym dzienniku Bogdana Wojdowskiego

Bogdan Wojdowski przystępował do pisania dzienników[1] dwukrotnie. Pierwszą próbę podjął w czasach młodzieńczych, nazwanych przez niego „okresem wiartelskim"[2]. Był to jeden z najszczę-

[1] Zamieszczony w tytule cytat pochodzi z dziennika Bogdana Wojdowskiego. Zob. Dziennik, dn. 6 kwietnia 1961 r. [maszynopis w moim posiadaniu, dalsze daty lokalizuję w tekście głównym – S.M.]. Dziennik nie został opublikowany w całości. Jego fragmenty pojawiły się w czasopiśmie „Midrasz" 1998, nr 4 (12), s. 48–54, „Gazecie Wyborczej", 21.04.2007, oraz „Podkowiańskim Magazynie Kulturalnym" 2008, nr 56–57 (wiosna–lato), http://www.podkowianskimagazyn.pl/nr56/wojdowski.ht [dostęp 11.06.2017]. Jego treść została częściowo przeniesiona z rękopisów do wersji elektronicznej przez Alinę Molisak. Oryginalne zapiski w zeszytach datowanych na lata 1968, 1971, 1977 oraz 1981 posiadam dzięki jej uprzejmości. Wiesław Uchański, który jako dyrektor wydawnictwa „Iskry" zamierzał pierwotnie wydać dziennik, udostępnił mi również część opracowanych przez wydawnictwo materiałów. Oryginalne dzienniki zostały przekazane w roku 2010 przez żonę Wojdowskiego – Marię Iwaszkiewicz-Wojdowską (wraz z pozostałym archiwum pisarza) do Biblioteki Narodowej w Warszawie jako depozyt. Dzięki uprzejmości Aliny Molisak i Marii Iwaszkiewicz-Wojdowskiej otrzymałam również cztery oryginalne zeszyty Bogdana Wojdowskiego. Pierwszy z nich to kołonotatnik zatytułowany przez pisarza na pierwszej stronie rocznym przedziałem czasowym, datowanym 7 grudnia 1971 – 7 grudnia 1981, oraz pozostałe zeszyty noszące tytuły w formie dat na okładkach: 13 grudnia 1977 z nagłówkiem „Kontekst i wyimek", kolejny datowany na 8 października 1981 z podtytułem: „Notatki do opowiadania" oraz zeszyt zatytułowany „Lektury – lipiec 1968".

[2] Użyty przez Wojdowskiego termin „okres wiartelski" pochodzi od nazwy Wiartel – miejscowość na Mazurach.

śliwszych etapów jego życia, szczególnie intensywny pod względem rozwoju osobistego oraz deklaracji pisarskich, uwieńczonych pierwszymi próbami literackimi[3]. Niestety, zapiski z tego okresu bezpowrotnie zaginęły w niewyjaśnionych okolicznościach. Śladem po nich jest tylko przywołanie żalu za utraconym dziennikiem, do którego pisarz musiał być bardzo przywiązany[4]. O szczególnym traktowaniu pisarstwa diarystycznego przez Wojdowskiego świadczy zapis pod datą 2 kwietnia 1961 roku, który inicjuje powrót do prowadzenia dziennika[5]:

[3] Wojdowski był zatrudniony w tamtym okresie jako reporter czasopisma „Wieś". Praca w terenie, zgodna z duchem socjalizmu realistycznego, mocno wpłynęła na jego warsztat pisarski. Mimo obowiązującej wówczas ideologii teksty napisane dla prasy były dla niego inspirujące, stając się przyczynkiem do obserwacji rzeczywistości, wyostrzenia zmysłu realistycznego, niezbędnego w pracy twórczej przyszłego prozaika. Zob. *Stwierdzenie formułowane z namysłem. Rozmawiamy z Bogdanem Wojdowskim*, „Dziennik Ludowy" 1973, nr 17, s. 7.

[4] W zapisie z 12 kwietnia 1961 czytamy: „Szkoda mi teraz dzienników wiartelskich! Zginęły mi wraz z kilkoma szkicami opowiadań i nie mam pojęcia jak".

[5] Bogdan Wojdowski prowadził dziennik w zeszytach, brulionach, kołonotatnikach w formacie A5, których, jak poinformowała mnie w prywatnej rozmowie przeprowadzonej 1.12.2017 Maria Iwaszkiewicz-Wojdowska, pisarz używał najczęściej m.in. do sporządzania pierwszych szkiców utworów literackich. Zdarzały się również kalendarze w formacie A7. Konsekwentnie korzystał z długopisów o niebieskim tuszu. O znaczeniu materialnych cech dziennika w praktyce diarystycznej wypowiada się Paweł Rodak: „Wybór nośnika przez diarystę może w istotny sposób wpływać na rodzaj zapisów. Na przykład dzienniki prowadzone w kalendarzykach są zwykle skrótowe, powszednie, związane z codziennymi czynnościami diarysty, mają wyraźnie wymiar pragmatyczny. Rzadko kiedy są prowadzone przez wiele lat. Dzienniki zeszytowe przeciwnie – są nastawione na ciągłość i często, pisane przez kilkanaście lub kilkadziesiąt lat, tworzą zbiór złożony z kilkudziesięciu, a czasem nawet kilkuset zeszytów. Z kolei dzienniki na luźnych kartkach to przede wszystkim domena pisarzy – przy prowadzeniu dziennika stosują oni ten sam rodzaj nośnika, którego używają przy pisaniu utworów literackich". P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011, s. 59.

> Czym ma być dziennik? Wszystkim. Co zawierać? Tylko rzeczy niektóre. W tych czasach, kiedy policja zagląda przez ramię piszącym, każda notatka może zaszkodzić innym. A więc o innych trzeba wstrzemięźliwie. A o sobie? Możliwie dużo. Komu ma służyć dziennik? Mnie. Bez notatek prowadzonych możliwie ściśle i regularnie nie ma istoty samowiedzy. Dziennik to praca nad sobą. [...] Celem dziennika jest sam dziennik. Rodzi się z potrzeby i staje się potrzebą codzienną i prozaiczną. Jakie imię tej potrzeby? Notować.

Ten wpis inauguracyjny ma formę deklaratywną, odnoszącą się do roli dziennika jako szczególnej ekspresji słownej, będącej formą pomiędzy spowiedzią, rytuałem, gromadzeniem informacji a samopoznaniem. Można dostrzec silne podkreślenie roli nadawcy i odbiorcy, z czego wynika zastrzeżenie o wyłącznie intymnym charakterze prowadzonych zapisków. Potencjalnym odbiorcą jest sam diarysta, dziennik ma służyć mu przede wszystkim pracy nad sobą, opisywaniu stanów wewnętrznych, chronieniu od zapomnienia istotnych dla niego wydarzeń.

O szczególnej roli diariusza w pracy pisarzy wypowiadał się wielokrotnie Paweł Rodak[6], a w jednej z publikacji poświęconej temu zagadnieniu stwierdził:

> Dzienniki pisarzy przynależą do szerszej kategorii dzienników osobistych, rozumianych jako pewien typ praktyki piśmiennej, polegającej na tworzeniu „serii datowanych śladów", która to praktyka ma swój wymiar performatywny (działanie mające wielorakie funkcje), materialny (używanie narzędzi i nośników pisma, a czasem również różnego rodzaju znaków ikonicznych, przedmiotów, materiałów etc.) oraz tekstowy (znaczenie zapisanych słów [...])[7].

---

[6] Paweł Rodak wymienia trzy podstawowe kategorie dziennika pisarza w tradycji literackiej, którymi są: rzeczywistość, doświadczenie i pamięć: „Diarystyczna rzeczywistość jest rzeczywistością spersonalizowaną, istniejącą w uczuciach i myślach, reakcjach i postawach doświadczającej jej i zapisującej ją jednostki, osadzającą się w pokładach jej pamięci. Właśnie rzeczywistość, doświadczenie i pamięć traktowałbym jako te kategorie, które dowodzą nie tylko oryginalności i wartości tradycji diarystycznej polskich pisarzy XX wieku, ale może również wyjątkowości i znaczenia polskiej literatury nowoczesnej w ogóle". Tamże, s. 13.

[7] P. Rodak, *Dziennik pisarza: praktyka, materialność, tekst*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 375.

W dalszej charakterystyce dziennika pisarza Rodak wymienia jego praktyczne funkcje. Są to między innymi:

1. Dziennik jako konstrukcja tożsamości.
2. Dziennik jako terapia.
3. Dziennik jako praca nad sobą.
4. Dziennik jako zapis rzeczywistości (rejestracja, świadectwo).
5. Dziennik jako zapamiętywanie (memoryzacja).
6. Dziennik jako autoanaliza.
7. Dziennik jako narzędzie pracy intelektualnej.
8. Dziennik jako praktyka autotematyczna.
9. Dziennik jako zapisywanie własnego pisania.
10. Dziennik jako kronika pracy twórczej.
11. Dziennik jako warsztat twórczy pisarza.
12. Dziennik jako laboratorium twórcze.
13. Dziennik jako archiwum twórcze.
14. Dziennik jako pisanie o innych dziennikach.
15. Dziennik jako praktyka autokrytyczna.
16. Dziennik jako praktyka krytyczna.
17. Dziennik jako pytanie o sens literatury i kondycję pisarza[8].

Wszystkie wymienione przez badacza funkcje zapisu diarystycznego można dostrzec w dziennikach Wojdowskiego. Z ich lektury wyłania się długotrwały proces, służebny wobec autora, który można zaszeregować do kilku odrębnych grup tematycznych: życie osobiste i zawodowe, opis środowiska literackiego i artystycznego tamtych czasów, świadectwo o sytuacji politycznej w Polsce i na świecie. Wymieniona problematyka stanowi zawartość dziennika, którego treść stanowią myśli, problemy i zagadnienia spisywane pod wpływem chwili i nastroju autora. Ewoluują one jednak z biegiem lat, często odwracają hierarchię tematów oraz potrzeby diarysty w wyrażaniu siebie. Dziennik zmienia się wraz z życiem autora, co uwidacznia się w języku, stylu pisarskim, poruszanych problemach. Niezmienna pozostaje jednak sama idea prowadzenia dziennika – „Dziennik to praca nad sobą [...]. Celem dziennika jest

[8] Tamże, s. 378–388.

sam dziennik" – którą Wojdowski określił w pierwszym zapisie diariusza z 2 kwietnia 1961 roku i pozostaje jej wierny do końca.

Życie osobiste zapisane w formie dokumentu staje się z czasem problematyczne dla samego autora. Wojdowski wielokrotnie podkreśla prozaiczność niektórych zjawisk, które przychodzi mu zapisać w diariuszu: „Ogrody pełne były dziś rano kwiatów. Pienią się drzewa czereśni, kwitnie liliowy bez, tulipany, hiacynty, narcyze, całe to ogrodowe bractwo w pełnym blasku barw. Okropnie banalne zdanie, niech już świadczy przeciwko mnie".

Wraz z pogarszaniem się stanu zdrowia pisarza w zapiskach pojawiają się opisy zmagań z chorobami (m.in. z wrzodami żołądka – nazywanymi w dzienniku *ulcus ventriculi*, depresją, chorobą dwubiegunową), które miały wpływ nie tylko na samopoczucie, ale i jakość jego pracy twórczej. W notatce z 3 lutego 1966 roku Wojdowski zapisał: „Zastrzyk. To robi mi dobrze tymczasem. Bóle powoli ustają. Myśl o 3 rozdziale dokucza mi tak, że straciłem równowagę", zaś dalej pod datą 22 lutego tego samego roku: „Brom, to strasznie działa. Mimo to naszkicowałem dialogi do rozdziału IX". Dzień później zamieścił kolejną notatkę o stanie zdrowia: „Wczoraj po obiedzie dały mi się we znaki bóle, wyraźnie pod wpływem pogody".

Są również informacje o zmianach miejsca zamieszkania, które pisarz odbierał jako kolejne etapy życia. 13 lipca 1966 roku zanotował:

> Jutro, odjazd! Chyba długo tutaj nie będę wracał... do Jeziorny. Tą notatką zamknąłem mój okres oborski, 1961–1966, gdzie pisałem część *Próby bez kostiumu*, *Konotop* oraz część powieści o getcie. Tu robiłem też korekty *Wakacji Hioba*, kiedy nareszcie mogły się ukazać. Tutaj obmyśliłem pierwszy projekt *Świniobicia* oraz *Gruszek na wierzbie*. I szczerze mówiąc, dobrze mi się tu pracowało.

Jak można zauważyć, Bogdan Wojdowski w swoich dziennikach podkreślał, jak bardzo istotne były dla niego, zarówno prywatnie, jak i zawodowo, miejsca, w których mieszkał. Prócz wspomnianego „okresu wiartelskiego" i „oborskiego" (czas zamieszkiwania w pokoju wynajmowanym w Domu Pracy Twórczej w Oborach pod

Warszawą) następne okresy to kolejno „podkowieński" (dziesięć lat spędzonych w Podkowie Leśnej pod Warszawą) oraz „okres warszawski", który trwał od 1980 roku aż do śmierci twórcy w 1994 roku. Z zapisków wyłania się ponadto plan dnia, nawyki i nałogi Wojdowskiego. Szczególny niezdrowy wydaje się nawyk palenia dwóch paczek papierosów dziennie, wczesne wstawanie i późne śniadania. Opisy najbliższego otoczenia zdradzają niesamowitą samotność artysty. Jego relacje z przyjaciółmi ograniczają się do kontaktów z Markiem Nowakowskim i jego żoną Jolantą[9]. Niewiele miejsca w zapiskach poświęca swojej żonie Marii Iwaszkiewicz-Wojdowskiej, która spędziła z nim ponad trzydzieści lat życia, aż do samobójczej śmierci diarysty. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w trakcie prowadzenia diariusza Wojdowski powoli porzuca opisy życia prywatnego i zastępuje je opisami życia zawodowego (rozumianego jako pisarstwo).

Środowisko polskich pisarzy w tamtym czasie było skupione wokół Związku Literatów Polskich przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie oraz Domu Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą. Bywalcy tych miejsc zostali dość krytycznie przedstawieni przez Wojdowskiego. Zupełnie jakby jego zamysłem było przede wszystkim utrwalenie przykrych wspomnień związanych z czołowymi twórcami, którzy odwiedzali te miejsca, a jemu samemu zależało na zdemaskowaniu i potępieniu ich postaw. Świadczy to o dystansie Wojdowskiego do środowiska literatów, któremu daje

[9] Jedną z charakterystyk Marka Nowakowskiego znajdujemy pod datą 25 kwietnia 1961 roku: „M.N. to rzadki przypadek człowieka, który wszedł w środowisko marginesu, aby nauczyć się charakteru. To pisarz tragiczny. Widać to po uśmiechu. Żywa siła narracji, nieliteracka, wszystko, co mówiłem o nim H.B. [Henrykowi Berezie – przyp. S.M.] przeszło trzy lata temu, do podtrzymania. Unoszą się nad nim flukty powagi przedwczesnej, smutku, surowości. Trochę nieufny, nie przepuszczam, aby ta nieufność wobec mnie kiedykolwiek go opuściła. Najmniej odpowiada mi ta cała romantyka życia złodziejskiego, którą w jego opowiadaniach krytyka stawia najwyżej. Mnie zastanawia coś innego: jaki efekt musiało wydać zderzenie sentymentalnej duszy ze środowiskiem podmiejskich Włoch koło Warszawy".

wyraz w niekiedy wręcz bezlitosnych portretach. Opisane sytuacje z życia literackiego Warszawy mają często charakter obyczajowy, a bohaterowie dykteryjek i anegdot, mimo stosowanych przez Wojdowskiego inicjałów, łatwo mogą zostać przez uważnego czytelnika rozpoznani. Jednym z takich momentów dziennika jest fragment opisu homoseksualizmu Wilhelma Macha, który dość otwarcie, jak na owe czasy, nawiązywał relacje z młodymi mężczyznami podczas pobytu w Oborach. Pod datą 25 kwietnia 1961 roku czytamy:

> W.M. złakniony świeżych wrażeń wessał się w usteczka pana Tadeusza, nie gardząc też w przerwach młodszym Jureczkiem. [...] zostawiłem całe towarzystwo i po kąpieli zasnąłem sobie smaczniutko i błogo w swoim pokoju. Nazajutrz wieczorem, o zmroku, rozległy się nieśmiałe, ciche okrzyki w krzakach pod oknami oficyny: „Wilek! Wilek!" – co nasuwa mi przypuszczenie, że obaj młodzieńcy zdążyli już wypić z nim bruderschaft[10].

Przebywanie wśród pisarzy i artystycznych luminarzy nasuwało Wojdowskiemu wiele pytań o to, jaką rolę w nim odgrywa. W dzienniku niemal bezustannie podkreśla swoją odrębność, indywidualność, a nawet głębokie zażenowanie, jakie wywołuje w nim zachowanie „kolegów po piórze". Pod datą 17 kwietnia 1961 roku zanotował:

> Wieczorem przyjechał L.B.G. [Ludwik Bohdan Grzeniewski – przyp. S.M.]. Ten znów rzucał mięsem przy stole. Niewyparzona buzia. Nerwowe zmęczenie idzie u niego w parze z hałaśliwym bełkotem. [...] Na spacerze w parku wyłożył krótko swoją filozofię życiową. Jego fantazja matrymonialna jest

[10] Wyżej wymieniona sytuacja, która bardzo niepochlebnie świadczy o homofobicznej postawie Wojdowskiego, została również opisana w memuarach Marka Nowakowskiego. Autor *Księcia nocy* wspomina: „Wilek Mach, patron debiutantów, był przez nas najbardziej lubiany. [...] W letni wieczór, rozgrzani literaturą i alkoholem, wybraliśmy się z Obór do restauracji Berentowicza w Konstancinie. Szliśmy drogą między wysokimi drzewami [...]. Śmiechy, żarty, podśpiewywaliśmy. Bogdan Wojdowski odłączył się od nas. Szedł osobno, milczący, obcy. – Bogdan, co ci się stało? – zdziwił się Wilek Mach. A on na to głuchym, nieswoim głosem: – Mach, ty pierdolony pedale!". M. Nowakowski, *Pióro. Autobiografia literacka*, Warszawa 2012, cyt. za: K. Tomasik, *Homobiografie*, wyd. 2 popr. i uzup., Warszawa 2014, s. 355.

> niewyczerpana, co tym dziwniejsze, że to urodzony stary kawaler, z ciężką obsesją erotomana. [...] L.B.G to skojarzenie PZPR z endecją. Dla takich w literaturze jest za dużo Żydów i liberałów.

Kilka lat później, 5 lutego 1966 roku, napisał: „Przyrzekłem sobie nie oglądać nikogo z tej literackiej żulii, dopóki nie ukończę książki. [...] Dosyć tych Kabatców, Drozdowskich, ćwierćinteligentów i ćwierćinteligentek. Elementy, z których rekrutować się mogą tylko szantażyści". Szczególnie krytycznie Wojdowski odnosił się do pisarzy swojego pokolenia, czyli twórców ze środowiska związanego z czasopismem „Współczesność", do którego redakcji należał w latach 1960–1964. Zapiski w dzienniku wskazują, że praca w tym zespole nie sprzyjała nawiązywaniu kontaktów towarzyskich i zawodowych. Wojdowski podsumował cztery lata pracy redakcyjnej w dzienniku (pod datą 8 marca 1964 roku) gorzkimi słowami:

> Wizyta w redakcji. Świat pisany z perspektywy ulicy Koszykowej 6A. W ciągu kwadransa zorientowałem się, że nie istnieję, że mnie nie ma, że należę już do tych, którzy się nie liczą. [...] nie złożę jednak wypowiedzenia, bo to nonsens. Utrzymując grafomanów latami – latami, pismo to może (a nawet ma obowiązek) inwestować w moją książkę. Niech usuwają sami, bo tylko takie rozwiązanie jest konkretne i jasne.

Środowisko współczesnych sobie pisarzy polskich młodszego pokolenia Wojdowski bardzo często charakteryzuje negatywnie, jakby sytuował się poza nim, wręcz symbolicznie się od niego odgradzając. Pisarz nie tylko podkreśla nikłe walory ich pracy twórczej, ale i ubóstwo życia moralnego. Zwraca uwagę na stawianie przez nich na pierwszym miejscu korzyści materialnych i megalomańskich ambicji, które przedkładali nad misję związaną z wkładem w kulturę czy obowiązkiem społecznym, stanowiącą według diarysty najważniejszy obowiązek pisarza, sedno jego pracy. Świat polskich artystów tamtych czasów składał się w opinii Wojdowskiego w większości z ludzi, którzy traktowali swoje rzemiosło instrumentalnie, bez podejmowania wspomnianej szlachetnej misji. Jedna z charakterystyk tego środowiska pojawia się w zapisie z 2 maja 1961 roku:

Krakowskie Przedmieście[11]. Rewir znaczny, środowisko cenione i możne, ulica artychy i remiechy, gdzie wszystko: dziwki, pipelki, murzyni literaccy, drobni naciągacze, hochsztaplerzy, sprzedajne piórka za dziesięć złotych piwko, notoryczni pożyczkowicze i ewidentni grafomani mieszają się z sobą, podpici i wściekli, napompowani zawiścią zawodową, stanowiąc właśnie to jedyne w swoim rodzaju stado Apollona, orszak Merkurego, jak mówił Gałczyński, „bożka poetów i złodziei", i gdzie w istocie nie tak trudno znaleźć notowanych dobrze złodziei, uwolnionych od odpowiedzialności karnej i co dzień doświadczających dobrodziejstwa prolongaty moralnej udzielanej im przez literaturę[12].

Niechęć do środowiska literatów mogła wynikać z silnego poczucia misji, która według Wojdowskiego była istotą pracy twórcy. Misji nie tylko społecznej, ale również kulturotwórczej, stanowiącej kontynuację wielowiekowej tradycji. Bardzo ważnym wydarzeniem, które Wojdowski odbierał jako symboliczne przyjęcie do grona pisarzy, było nawiązanie kontaktu z Tadeuszem Różewiczem. Diarysta uważał go (obok Tadeusza Borowskiego) za największego polskiego pisarza. 6 kwietnia 1961 roku zanotował:

W marcu dwa piękne listy od Tadeusza Różewicza. O nowoczesności, o pozach, o pisaniu. Parę ciepłych słów za *Odmowę zaufania*[13]. Jeszcze raz i już zupełnie inaczej przeczytałem parę zdań z jego prozy. [...] Zrobił mi zarzut, że nie zaszedłem do niego, będąc na Śląsku. Szczerze żałuję, że skąd mogłem wiedzieć, przecież nie zamieniłem z nim w życiu słowa. Gliwice, Zygmunta Starego 28 m. 2 mieszka największy powojenny poeta polski Tadeusz Różewicz. I nikt o tym na razie nie wie[14].

---

[11] Pod numerem 87/89 na Krakowskim Przedmieściu ma siedzibę Zarząd Główny Związku Literatów Polskich.

[12] Jak zauważył Paweł Rodak: „W dziennikach artystów, jak również dziennikach pisarzy napotykamy refleksje ogólne odnoszące się do działalności artystycznej, którą się uprawia. W dziennikach pisarzy są to [...] refleksje na temat literatury, kondycji pisarza i jego pozycji w społeczeństwie". P. Rodak, dz. cyt., s. 387.

[13] Pod takim tytułem został opublikowany artykuł Wojdowskiego poświęcony twórczości Różewicza, który ukazał się w roku 1960 we „Współczesności", nr 15.

[14] Pod koniec życia Bogdan Wojdowski nawiązał ponownie kontakt z Różewiczem, prosząc go, by został honorowym patronem inauguracyjnego numeru

Bycie artystą według Wojdowskiego wiązało się z przynależnością do wtajemniczonego kręgu wybitnych, ale i tragicznych osobowości, a na to trzeba było jego zdaniem zasłużyć. Sam zastanawiał się, w którym momencie może już uczciwie przyznać, że jest w tym gronie. 25 kwietnia 1961 roku Wojdowski rozważał swoją przynależność do literackiego kręgu:

> Być może jestem pisarzem? Waham się ciągle jeszcze. Nawet listonoszowi w Oborach na jego pytanie: „Pan literat z hotelu?" – odparłem: „Ja tu stoję. Tak". Z tym niemiłym uczuciem, jakie mnie zawsze ogarnia, kiedy mam się przyznać do swojego tragicznego zawodu. Bo literatura jest zawodem tragicznym w każdej ze swoich postaci.

Innym tematem, który podejmuje Wojdowski w swoich notatkach, jest tożsamość ocalonego z Zagłady. Autoanaliza własnego statusu w społeczeństwie, często zakłamanym i antysemickim, spowodowała, że odnajdywał on w diariuszowych zapiskach drogę do autoekspresji na temat najboleśniejszy w jego życiu: traumy związanej z Holocaustem. Łączy się to również z pytaniem o to, jakim pisarzem wobec tego powinien być, czy osobiste przeżycia nie spowodują ograniczeń twórczych. Pierwszy zapis o prywatnym doświadczeniu Zagłady oraz misji pisarskiej związanej z przekazaniem tego świadectwa pojawia się pod datą 29 kwietnia 1961 roku:

> Broniłem się zawsze humorem, mniej lub więcej skrytym, czasem rozpaczliwym, bo nie chciałem występować jako mandatariusz Zagłady. Ludzie, którzy urodzili się dziesięć lat przede mną, też to inaczej odczuwają. [...] W gruncie rzeczy jestem szczerze zawstydzony tym, że żyję. Gdybym był nie-

---

kwartalnika „Masada". Niestety, ten ostatni list z 14 sierpnia 1990 roku napisany był w innym tonie niż powstałe trzydzieści lat wcześniej. Różewicz pisze: „Stawiałem Pański *Chleb rzucony umarłym* obok najlepszych książek moich ulubionych polskich autorów: Borowskiego, Leopolda Buczkowskiego, Filipowicza, J.J. Szczepańskiego... Namawiałem też mojego brata (reżysera) Stanisława, żeby zrobił film wg Pańskiej książki. [...] Współpraca z «Masadą» nie odpowiada mi, a list Pański jest dość dziwny. [...] Chciałbym, aby moja odmowna odpowiedź nie zmieniła naszych stosunków, proszę jednak do sprawy współpracy już nie wracać, bo to nic nie zmieni" [kserokopia listu w moim posiadaniu – S.M.].

> co starszy i zdawał sobie nieco sprawę z perspektywy czasu, poszedłbym z ojcem do komina, to dla mnie jasne, nie opuściłbym go [...]. Moją największą wina jest to, że żyję. Nie wolno ocaleć, kiedy naród idzie do pieca. Kiedy będę kończył powieść o moim dzieciństwie[15], jedno zechcę pokazać: nie jatkę, nie eschatologię, nie naturalizm i nie metafizykę uboju, lecz męstwo i prostotę ludzi przyjmujących śmierć jako coś, przed czym nie ma obrony i przed czym nie ma ucieczki. Pokolenie Brandysa i Rudnickiego tego właśnie nie może pojąć; ponieważ oni sami nie byli za murami, ponieważ ich los był oparty świadomie na koncepcji ucieczki, ponieważ sami wybrali ocalenie, zanim jeszcze zadecydowana została ostateczna Zagłada. Ja uciekłem w ostatniej chwili i nie wiedziałem, co robię.

Lektura dziennika Wojdowskiego pozwala na stwierdzenie, że jego egzystencja podporządkowana była literaturze. Jeśli dziennik ma odzwierciedlać punkt odniesienia diarysty do codzienności, to w przypadku autora *Chleba rzuconego umarłym* stanowi je pisarstwo zarówno własne, jak i obce. Z zapisów diarysty, często wręcz wytrawnych esejów, które zawierają wrażenia po świeżo przeczytanych lekturach, wyłania się obraz człowieka ogarniętego pasją rozwiązywania aktualnych problemów poprzez odwołania do kanonu tradycji literackiej, np. twórczości Kafki, Faulknera, Schulza, Dostojewskiego, Tołstoja, Manna i Stendhala. Słowem – literatura to uniwersum, a jej studiowanie to ponadczasowa metoda odnajdywania sensu życia. Sporo mówią o tym zapiski dotyczące refleksji diarysty po lekturach arcydzieł światowej literatury. Obszerne recenzje dają poznać Wojdowskiego jako człowieka o „tożsamości książkowej"[16]. Największy temat dziennika Wojdowskiego stanowi

---

[15] Mowa o powieści *Chleb rzucony umarłym*, wydanej w roku 1970, pisanej przez 10 lat, uważanej za *opus magnum* Wojdowskiego.

[16] Termin Pawła Rodaka, który analizując dziennik Stefana Żeromskiego, określił tożsamość autora *Przedwiośnia* terminem „tożsamość książkowa", gdyż kształtuje się ona „ poprzez nieustanny kontakt ze słowem drukowanym". Badacz podkreśla dalej, że podobna tożsamość pojawia się w innych dziennikach pisarzy z uwagi na fakt, iż „lektura jest dla nich jednym z najważniejszych zajęć, a świat kultury druku stałym odniesieniem dla ich dzienników". P. Rodak, *Między zapisem a literaturą*..., dz. cyt., s. 210–211.

zatem szeroko pojęta literatura, a sam diariusz pełni zarówno funkcję kroniki pracy twórczej oraz rozwoju intelektualnego, jak i prywatnej praktyki krytycznej. Przede wszystkim służył zaś poprawie warsztatu pisarskiego. Można w nim odnaleźć liczne próby recenzji przeczytanych lektur, obejrzanych filmów[17]. Ujawnia się w nich zmysł krytyka, którym Wojdowski był, jak widać, nie tylko zawodowo. Zapisy w dzienniku świadczą o nieustannym posługiwaniu się przez niego kategoriami literackimi. Na podstawie obserwacji otaczających go ludzi Wojdowski buduje typy charakterologiczne swoich przyszłych bohaterów. Jednym z wielu świadectw takich praktyk jest obszerny zapis z okresu pracy nad opowiadaniem *Wakacje Hioba* z 16 kwietnia 1961 roku:

> Włóczyłem się po parku, po pałacu, po oficynie, jak gdyby tutaj było coś do odkrycia. Jedna twarz zupełnie zaskakująca. Prosty uniesiony nos, wąskie szparki oczu, twardo sklepione czoło, głowa krótko ostrzyżona. Cały się obraca, jak gdyby poruszać się mógł tylko w całości. Ma jakiś milczący takt, kulturę prostego człowieka, ani w nim rozbawienia dostrzec nie można, ani szczególnego zadowolenia z siebie. Mówi mało, ale dowcipnie, bez uśmiechu. Coś w nim z tych bogatych chłopskich natur, które na całe życie chowają się w sutannę, coś ze zbira na włoskim obrazie. Raczej grubo ciosany z inteligencją, która nie uzewnętrznia się łatwo, która nie ma potrzeby ogłaszania siebie. Coś takiego szukałem na portret Załuskiego. Typ uchwytny we fragmentach, cały zanurzony, wyskakuje tylko o pewnych porach dnia z wody, jak duża ryba żyjąca w głębi. Nie dający sobie, jak zauważyłem, narzucić te-

[17] Ciekawym zapisem jest notatka o filmie Ottona Premingera *Witaj smutku*, w której czytamy pod datą 5 maja 1961 roku: „To koszmarny nonsens. Myślałem, że przesadzam w swojej upartej niechęci do Saganki, że to moja prywatna złość z powodu cudzego rozgłosu i łatwości w robieniu kariery, że jestem uparty, a do tego zawistny. Tymczasem rzeczywistość przeszła wszelkie moje oczekiwania. Film groteskowo wydobył na wierzch całą tandetę myślową i estetyczną osławionego tekstu. Brukowy romans, ale to jeszcze nie jest najgorsze, zadęcie pseudomoralne i pseudofilozofia całego tego pasztetu o wiele bardziej nieznośne. Kołtuneria roztacza wokół siebie pozory, mylące barwy ochronne. Czy moim grzechem jest, że nie tracę głowy wobec tak ogromnej reklamy, jaką posługują się kupcy przy sprzedaży tego nieświeżego towaru. […] Im większa przemoc reklamy, tym opór nasz powinien być większy”.

matu w rozmowie, wpada sam w najdogodniejszym momencie. Nie chcę do tego dorabiać literatury, urywam, aby nie zamazać portretu. Do tej pory nie uchwyciłem gestu, wzięcia, spojrzenie bardzo skryte, wyraz oczu nieuchwytny. Tego mi brak.

W dzienniku pojawiają się wytyczne, korekty i uwagi do własnej twórczości, a także liczne zobowiązania autorskie. W zapisie z 11 lipca 1966 roku Wojdowski notuje: „Ten tekst musi narastać stopniowo, aż dojdzie do tego stopnia intensywności, że uda mi się wprowadzić skrót poetycki, tok halucynacyjnego monologu"[18]. Dziennik ujawnia metody pracy Wojdowskiego nad każdym utworem. Dokumentuje również jego reakcje na recenzje krytyków. 5 października 1966 roku pisał: „Recenzja *Konotopu* w «Sztandarze Młodych». Poczciwy Drawicz! Robi co może, aby zataić przed publicznością ten fakt, że moje książki omawiane są 8 miesięcy po publikacji (marzec–październik). Zresztą, omówione dość ciepło".

Również samo prowadzenie diariusza jest dla Wojdowskiego ważnym zajęciem, ułatwiającym pracę twórczą. 23 lipca roku 1966 roku pojawiają się zapisy dotyczące jego redakcji: „Przeglądałem dziennik lat 1961–1965. Muszę część przepisać i oddać do oprawy. Za jakiś czas te materiały (i porządek w nich) ułatwią mi prace nad książką". W zapiskach z następnych dni czytamy: „Dzisiaj cały dzień spędziłem na przepisywaniu i porządkowaniu dzienników", oraz „Dziennik, mój ogród nie plewiony!". Lektura własnych dzienników przyniosła interesujące refleksje nad ich charakterem, rolą w zawodzie pisarza oraz życiu prywatnym. Diariuszowe notatki musiały być dla Wojdowskiego istotne, skoro zależało mu na ich uporządkowaniu i oprawie introligatorskiej. Pisarz dokonał też ingerencji w pierwotne zapiski, co można uznać za próbę autocenzury. Wojdowski przyznaje, że przed oddaniem dziennika do zakładu introligatorskiego (ul. Wilcza 8) wykreślił nieliczne nazwiska, które pojawiły się w pełnym brzemieniu. W dalszych notatkach ujawnia rolę dziennika, podkreślając ją stwierdzeniami:

[18] Powyższy zapis dotyczy pracy nad *Chlebem rzuconym umarłym*, powieścią, którą Wojdowski pisał symultanicznie przez dziesięć lat.

„Oczyściłem i wyszorowałem kosz, który jest moim jedynym sprzętem, z którego mogę być dumny" (28 lipca 1966); „Odebrałem dziennik z oprawy. Bardzo zadowolony ze skarbczyka, świnki glinianej!"[19] (29 lipca 1966). Sama lektura diariusza z minionych lat przyniosła Wojdowskiemu samorozpoznanie, któremu dał wyraz następującą refleksją z 26 lipca 1966 roku: „Bawiła mnie ta lektura, chwilami bzdury, a chwilami nudziarstwa, ale w sumie pewna udana próba szczerości. Szczerość nie oznacza dla mnie: pisać wszystko, tylko: pisać ściśle o tym, o czym mam ochotę zgodnie z nastrojem swojego ducha"[20].

Dziennik Wojdowskiego to również próba zapanowania nad nastrojami emocjonalnymi. Z biegiem lat w zapiskach diariuszowych uwidaczniają się stany depresyjne wywołane chorobą dwubiegunową[21], której przyczyna wiązała się z okresem dzieciństwa

[19] Bardzo znamienne jest wielokrotne porównywanie dziennika do skarbonki-świnki glinianej. Po raz pierwszy pisarz użył tej metafory w zapisie dziennika 6 kwietnia 1961 roku: „Trzeba więc założyć skarbonkę, świnkę glinianą, dzienniczek. Choćby przez wzgląd na ten dzień w przyszłości... Pewnego dnia to cisnę, rozbiję, posypią się skorupy i coś może ze środka wypadnie. Wypadnie czy nie wypadnie? [...] Skarbonko moja, świnko gliniana, coś tu jednak wrzucę. Drobne". Metafora użyta przez Wojdowskiego świadczy o roli dziennika, który ma być miejscem, gdzie umieszcza się „depozyt".

[20] Kategoria szczerości diarystycznej wiąże się z poczuciem pisania prawdy, co zostało ujęte przez Pawła Rodaka następująco: „moim zdaniem kategoria prawdy diarystycznej jest nie tylko użyteczna, ale i niezbędna do lepszego rozumienia funkcji i treści dzienników. Prawda dziennika nie istnieje tylko na poziomie tekstu, lecz jest prawdą życia osoby, która pozostawia swój ślad w praktyce prowadzenia dziennika (ślad tekstualny, ale i ślad materialny). Status prawdy w dzienniku opisuję więc poprzez kategorię czasu, osoby i materialności, a trzy rodzaje diarystycznej prawdy określam jako: prawda wydarzeń (prawda historyczna), prawda doświadczenia (prawda egzystencjalna) oraz prawda rzeczywistości (prawda metafizyczna)". P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, dz. cyt., s. 15.

[21] Informacja o chorobie dwubiegunowej pojawia się we wspomnieniach Marii Iwaszkiewicz-Wojdowskiej, która w rozmowie z Remigiuszem Grzelą wyjawia: „Mnie zostało to, że zawsze się spieszę do domu. Bo nigdy nie wiedziałam, co

spędzonego w getcie warszawskim. Twórczość beletrystyczna Wojdowskiego jest silnie nacechowana osobistym doświadczeniem Holocaustu, nie oddaje jednak tak wyraźnie wpływu tej traumy na jego życie wewnętrzne, gdyż nie taka jest jej rola. Zapiski zawarte w dzienniku autora *Chleba rzuconego umarłym* to dopowiedzenie, naświetlenie genezy utworów, które silnie wiązały się z jego prywatnym życiem, a przede wszystkim byciem ocalonym z Zagłady Żydem w powojennej antysemickiej Polsce. Wpisy w dzienniku z roku 1969 prawie w całości poświęcone są nastrojom społecznym po Marcu '68. Rozpoczynają się notatką z 5 stycznia 1969 roku:

> Są chorzy. I nie ma na to innego określenia. Długo zastanawiałem się, na czym ta choroba polega, ja, który po wydaniu trzech książek spostrzegłem, że nie ośmieliłem się do tej pory napisać o tym słowa. Co to jest antysemityzm? Antysemityzm jest rodzajem nienawiści, którą można skupić na określonym obiekcie bez względu na to, czy obiekt ów znajduje się w Tel Avivie, Radomiu czy Nowym Jorku, i bez względu na to, czy osobnik trawiony nienawiścią znajduje się w Krakowie, Bagdadzie czy Paryżu. [...] Moje notatki zamieniają się w „Dziennik roku zarazy".

Fragmenty diariusza z roku 1969 wydają się mieć silne znaczenie dla podtrzymania równowagi psychicznej pisarza. Odnotowuje w nim nie tylko swoje opinie na temat nastrojów polityczno-społecznych, dając upust oburzeniu wobec antysemickich postaw ludzi kultury i intelektualistów (w tym kontekście wspomina między innymi o Erneście Bryllu), ale również prowadzi zapiski o charakterze esejów publicystycznych, w których odnosi się do wydarzeń z tamtego okresu (m.in. procesy polityczne Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego, Adama Michnika i Barbary Toruńczyk). Ważne miejsce w dzienniku stanowią obszerne wywody, które do-

---

zastanę. Kiedy mieszkaliśmy w Warszawie, nigdy nie wiedziałam. Miał chorobę dwubiegunową. Były całe okresy, kiedy był spokojny. Nie wiadomo, co było gorsze. Kiedy był spokojny, trudno mu się pracowało, a jak miał okres podniecenia, potrafił na ulicy zrobić awanturę, kłócić się, ale pracował świetnie". *„Nie ratować". Maria Iwaszkiewicz o Bogdanie Wojdowskim*, [w:] R. Grzela, *Obecność. Rozmowy*, Warszawa 2015, s. 161.

tyczą niemocy twórczej wywołanej atmosferą Marca '68, a ponadto wzmianki o stanach lękowych związanych z podejrzeniami inwigilacji. Świadczy o tym zapis z 12 stycznia 1969 roku:

> Psychoza terroru jest tak uchwytna, silna, powszechna, że wszyscy mówią przyciszonym głosem, boją się własnego cienia, z powagą zapewniają, że „coś im zamontowano" w domowym aparacie telefonicznym, wobec czego wolą rozmawiać na ulicy. I ja, pisząc ten dziennik, mam nieustanne wrażenie, że ktoś mnie śledzi, stojąc za moimi plecami. Oglądam się za siebie, nikogo. Ale czy naprawdę? Dzienniku mój, ty świadczysz przeciwko mnie!

Najistotniejszą przyczyną prowadzenia zapisów diarystycznych z tego trudnego dla Wojdowskiego okresu było danie świadectwa o wydarzeniach Marca '68. Tamten czas w historii Polski miał bowiem doniosłe znaczenie dla całego społeczeństwa. Wydaje się, że prócz wyrażania siebie jako jednostki, która potrzebuje medium, by nazwać własne stany emocjonalne spowodowane zewnętrznym zagrożeniem, Wojdowski starał się przekazać jak najwięcej informacji o aktualnej sytuacji w Polsce. Jak można wyczytać z dziennika, był na bieżąco z informacjami dotyczącymi kraju, jak i zagranicy. Przyznaje się w notatkach do słuchania Radia Wolna Europa, czytania zachodniej prasy anglojęzycznej („The New Leader")[22]. Przewidu-

[22] Bogdan Wojdowski władał biegle językiem angielskim. Był to wówczas język mało popularny w Europie Wschodniej, w związku z czym materiały do jego nauki były trudno dostępne. W zeszytach, prócz zapisów dziennika, znajdują się obszerne notatki w języku angielskim, tłumaczenia poezji oraz wiele notatek dotyczących gramatyki, leksyki i słownictwa. Znajomość angielskiego umożliwiała pisarzowi zdobywanie informacji z tzw. wolnego świata. Jak poinformowała mnie Alina Molisak w prywatnej rozmowie z 16 czerwca 2017 roku, Wojdowski jako mieszkaniec Warszawy miał dostęp do prasy zachodniej w hotelu Bristol. Podjęcie próby nauki języka angielskiego może też świadczyć o tym, jak bardzo Wojdowski starał się, by jego styl życia oraz ambicje osobiste były jak najmniej ograniczane przez rzeczywistość „za żelazną kurtyną". Miało temu sprzyjać poczucie, że może korzystać z wiedzy spoza legalnego obiegu. Autodydaktyczną naukę mało popularnego języka obcego w tamtych czasach można też odczytać jako formę eskapizmu. Warto dodać, że wiele angielskich zwrotów Wojdowski wprowadzał do dziennika, a nie należały one w tamtym okresie do języka potocz-

jąc najgorsze, starał się przedstawić swoją perspektywę, rozumianą jako relacja pisarza zza „żelaznej kurtyny", który stara się w niemal kronikarski sposób notować wydarzenia historyczne dla potomnych. Ogromnie przeżył samospalenie Jana Palacha oraz serię późniejszych prób samobójczych dokonanych w ten sam sposób, nazywając te akty „pochodniami Breżniewa" i „płonącą Europą". 23 stycznia 1969 zapisał:

> Mój dziennik od dłuższego czasu zamienił się w kronikę prasową, ale czy fakt i doniesienia agencyjne nie mówią obecnie więcej o nastrojach ogólnych niż wynurzenia wewnętrzne? A czy jest taka reguła, według której dziennik zapełnia się tym lub owym? Wypadki tak pędzą, że nie ma czasu ani ochoty na komentarze. Pragnę wybierać takie fakty, które mówią o ogromnym nagromadzeniu paradoksów, płodzonych przez dzisiejsza epokę, w trybie powszednim, na co dzień. Jeśli mi się to uda, zadanie dziennika będzie spełnione, a na wynurzenia intymnej natury przyjdzie czas potem.

Tego rodzaju przypisy do samego aktu prowadzenia dziennika pojawiają się u Wojdowskiego często. Pisarz wielokrotnie ujawnia cel dziennika oraz jego praktyczne zastosowanie. Co ważne, odkrywa wtedy fakt ponownego czytania sporządzanych zapisków, czego dowodzi notatka zatytułowana *Mały traktat o pisaniu dzienników* z 25 stycznia 1969 roku (z dopiskiem „wieczorem"):

> Przeglądając stare notatki, widzę, jak mój dziennik obecnie nabiera akcji, tempa. [...] Niech będzie! Dziennik mój, który okresami przybiera już nazbyt literacki charakter i w gruncie rzeczy prowadzony jest z myślą o moich przyszłych zamierzeniach, jako notatnik i zbiór dorywczych szkiców do powieści współczesnej – powinien zawierać wszystko, wszystko, co porusza mnie, co budzi w wyobraźni zarysy tej rzeczywistości, jaka warta jest napisania książki. Toteż nie żałuję, że dziennik mój zagarnia takie odległe rejony. Niech w nim będzie miejsce na sztukę, politykę, rzadką refleksję i banał, zwłaszcza banał, ożywczy banał, bez którego każda literatura staje się sucha i pozbawiona smaku! Przyjdzie dzień, kiedy rozłożę przed sobą te zeszyty, zacznę czytać i może wówczas stanie przed oczami cień, zarys dnia, który minął. Bez notatki z pewnością rozpłynąłby się bezpowrotnie, ona jednak zachowa jakiś

---

nego Polaków (m.in. *small talk*, *weekend*, *strip-tease* – używany przez pisarza jako określenie „psychicznego ekshibicjonizmu").

> ulotny ślad po nim. Idąc tym śladem, będę mógł szukać istotnego wyrazu dla czasu, z którym idę naprzód. [...] Życie pożera czas. [...] Szczelnie wypełniony czas teraźniejszy stanie się samo przez się innym czasem przeszłym (a tworzyć dziennik, jak pomnik osoby i stylu za życia, to robota dla innych).

Ten dość obszerny zapis zawiera informacje ważne dla zrozumienia praktyki diarystycznej Wojdowskiego. Jego dziennik jest podporządkowany pracy twórczej, nie służy tworzeniu autobiografii, choć we wtórnym, niezamierzonym sensie pozostaje zapisem jego życia. Intencjonalnie prowadzenie dziennika podporządkowane było innym celom niż biograficzne. Miała nim być przede wszystkim twórczość literacka, ale także próby zrozumienia otaczającego świata, poszukiwanie odpowiedzi na nurtujące go pytania, refleksje o historii, aktualnej polityce, uniwersalnych wartościach, kulturze, filozofii. To one nadal stanowią dominantę dziennika pisarza.

Dziennik Wojdowskiego pozwala zatem na wgląd w jego pracę twórczą, mocno powiązaną z codziennością, która była jej całkowicie podporządkowana. Diariusz ukazuje kolejne lata życia pisarza, zaczynając od wieku zwanego „smugą cienia", aż po starość, dając obraz metamorfozy zachodzącej w rozumieniu samego siebie oraz postrzeganiu rzeczywistości, która zmienia się wraz z autorem dziennika. Diariusz miał doniosłe znaczenie nie tylko dla pisarza. Zawarte w nim treści mogą być przydatne dla interpretatorów twórczości Wojdowskiego. Dziennik dostarcza bowiem wielu niezbędnych informacji do prawidłowego odczytania spuścizny autora *Chleba rzuconego umarłym*. Dzięki prowadzonemu przez Wojdowskiego diariuszowi otrzymujemy informacje dotyczące chociażby przyczyn wyboru takich, a nie innych tematów literackich. To również bezcenne świadectwo pracy nad autorskim warsztatem. Dzienniki pisarzy to klucz do ich twórczości, gdyż przedstawiona w nich rzeczywistość jest częścią ich utworów, poprzez nią rozumieją siebie, a przez opis swojego stosunku do niej – siebie wyrażają.

Niniejsze rozważania o praktyce prowadzenia dziennika przez Bogdana Wojdowskiego są zaledwie zarysem zagadnienia, które jest odrębnym aktem twórczym, często żyjącym własnym życiem

poza jego autorem[23]. Charakteryzując wstępnie dziennik pozostawiony przez autora *Chleba rzuconego umarłym*, należy zwrócić uwagę na funkcjonalność jego zapisków. Były sporządzane dla własnego użytku, często o charakterze praktycznym, służąc do pracy nad *stricte* literackimi tekstami. Pojawiające się opisy życia codziennego są zazwyczaj bezpośrednio związane z jego pracą twórczą. Ale czy to nie twórczość powinna najbardziej interesować badaczy literatury? Lektura dziennika Bogdana Wojdowskiego odsłania kulisy aktów twórczych (często utrudnionych przez okoliczności zewnętrzne). Jest to także zapis rzetelnego rzemiosła literackiego, świadectwo sumiennie wykonywanej pracy, a przede wszystkim obraz dążenia do samodoskonałości intelektualnej. Dodatkowo dziennik utrwalił okoliczności powstawania dzieł autora w burzliwych i trudnych czasach, pozostawiając też ślad historyczny, pozaliteracki, ale mimo wszystko dotyczący bardzo często literatów i środowiska twórczego współczesnych Wojdowskiemu[24].

---

[23] Wojdowski wypowiadał się także na temat dzienników innych pisarzy, m.in. Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej. 12 lutego 1966 roku napisał o dzienniku autorki *Nocy i dni*: „To taki kraj. Nawet pani Maryjka (coś podobnego!) latami kręciła bat na głowy swoich współczesnych. Wśród tych donosów do potomności, które mają usprawiedliwić żywoty improduktywów... nie podejrzewam, by znalazł się jeden prawdziwy dziennik pisarski. Oni tam załatwiają między sobą porachunki, drobne, wszawe zatargi. Tam się mszczą za nieudane życie, nieudaną sztukę, nieudane łóżko. [...] Jureczek drży przed tym, co napisze Mareczek, Mareczek drży przed tym, co napisze Adolfek. Adolfek drży przed tym, co napisze Witek G., a wszyscy razem dygoczą ze strachu, co też tam nasmarowała w swoich zeszycikach Maryjka".

[24] Na temat tego aspektu dziennika Wojdowskiego wypowiedziała się jego żona Maria Iwaszkiewicz w swojej książce *Z pamięci*: „Ostatnio Wydawnictwo Dolnośląskie zwróciło się do mnie z propozycją wydania dzienników Wojdowskiego, których nie jest dużo, łącznie jakieś zaledwie 300 stron. [...] Część [...] z okresu pracy we «Współczesności». [...] Wydawcy pytali, czy będę drukowała wszystko. Odpowiedziałam, że oczywiście, wszystko! Są tam bardzo niepochlebne opinie o kolegach Wojdowskiego z polonistyki i z redakcji. Chciałabym uniknąć takiej sytuacji, jaka wydarzyła się po wydaniu *Dzienników* Stefana Kisielewskiego – sprawiły przecież przykrość wielu ludziom. Z drugiej strony nikt nie pisze

"My money box, my piggy bank, my diary, let me insert something more". On Bogdan Wojdowski's unpublished diary as a little narration

Summary

The following paper discusses the main aspects of Bogdan Wojdowski's unpublished diary. The author of *Bread for the Departed* started keeping the diary in his early professional life and continued until his death. The paper intends to present selected fragments of the notes which focus on some aspects of Wojdowski's life that establish him as a writer of his times.

dzienników, aby kogoś chwalić. Wręcz przeciwnie. Jak go ktoś poirytuje, to siada i pisze: a ten nudny, a ten głupi, a ten jeszcze inny. Dzienniki trzeba też umieć czytać". M. Iwaszkiewicz, *Z pamięci*, przyg. do druku P. Mitzner, Warszawa 2005, s. 229–230.

ANNA FIEDEŃ-KUŁAK

Narracje „codzienne". O diariuszach Anny Frajlich

Zwrot w stronę codzienności jako kategorii nie tylko jednostkowej, ale także społecznej dokonał się w latach 70. XIX wieku i był wynikiem sprzeciwu uczonych francuskich wobec dotychczasowego postrzegania historii w nauce niemieckiej[1]. Francuska historiografia zwróciła się bardziej w stronę „faktów ludzkich". Jedną z propozycji teoretycznych, które zwrot ten zapoczątkowały, była koncepcja historii Paula Lacombe'a zawarta w *De l'histoire considérée comme science* (Paryż 1894)[2]. W 1925 roku Henri Beer stworzył w Paryżu ośrodek Centre International de Synthèse. Udokumentowaniem jego badań stała się m.in. seria publikacji historycznych „L'Evolution de l'humanité", która służyła – jak określił jej twórca – „naporowi życia, ewolucji ludzkiej mentalności, wznoszeniu się człowieczego ducha"[3]. Jego „program historii integralnej" – jako składającej się z trzech dziejowych porządków przyczynowości: „faktów przypadkowych, koniecznych i logicznych" – dał podwaliny pod późniejszą „koncepcję wielopoziomowości" szkoły „Annales"[4].

---

[1] E. Hałas, *Intymne wartości w domu*, [w:] tejże, *Symbole w interakcji*, Warszawa 2001, s. 211. Autorem terminu „życie codzienne" jest Alfred Schütz. Na gruncie socjologii przedmiot badania w obrębie „życia codziennego" stanowią naturalne sytuacje społeczne, dla których podstawą są bezpośrednie interakcje.

[2] A.F. Grabski, *Historia integralna ojców-założycieli „Annales"*, [w:] tegoż, *Dzieje historiografii*, Poznań 2003, s. 710–711.

[3] Tamże, s. 711–712. Autor powołuje się na H. Beer, *La montée de l'esprit. Bilan d'une vie et d'une oeuvre*, Paryż 1955, s. 138.

[4] A.F. Grabski, dz. cyt., s. 714.

Synteza historyczna Beera zakładała zbliżenie historii do nauk przyrodniczych, społecznych i humanistycznych. Początek działalności szkoły „Annales" datuje się na przełom lat 20. i 30. XX wieku[5]. Jej założycielami byli Lucien Febvre i Marc Bloch. Głównym celem szkoły była integracja historii z innymi naukami. Pierwszy numer stworzonego przez nich pisma „Annales d'histoire économique et sociale" ukazał się w 1929 roku. Od 1946 roku pismo nosiło tytuł „Annales. Économies, sociétés, civilisations"[6]. Jak napisał o nowo powstałej szkole Fernand Braudel: „Od tej pory historyk pragnie być i staje się jednocześnie ekonomistą, socjologiem, antropologiem, demografem, psychologiem, lingwistą..."[7]. Wśród najważniejszych założeń szkoły należy wymienić: postawę opozycyjną wobec „historii wydarzeniowej", badanie i rozpatrywanie relacji z kręgu historii w kategoriach probabilizmu oraz zmienności, sprzeciw wobec teoretyzowania na gruncie historii, opozycyjny stosunek do uniwersalnej i stałej hierarchii dziedzin i sfer rzeczywistości społecznej. Według uczonych „Annales" czas nie powinien być liczony dzięki jak najdokładniejszym jednostkom, ale wyznaczany przez odmienne jednostki dla „każdego typu zjawiska". Członkowie tej grupy wychodzili z założenia, że reakcje człowieka na świat fizyczny i społeczny nie są mechaniczne i takie same dla wszystkich, a przyczynowość historii rozumieli nie jako następujące po sobie zjawiska, ale ich „ciągi" czy „fale". Życie zbiorowości według annalistów w danym czasie rozpatrywane było jako zależne nie tylko od czasu, ale także od przestrzeni i określonych zjawisk fizycznych. Finalnie działalność szkoły „Annales" zmierzała do poszukiwania i ukazywania różnorodnych zależności pomiędzy rozmaitymi „stronami i dziedzinami życia społecznego"[8]. Przykładem działalności naukowej pozostającej w ścisłym związku z założeniami „Annales" jest mo-

[5] Tamże, s. 714–717.

[6] Tamże, s. 717–724.

[7] Tamże, s. 721. Autor powołuje się na tezy zawarte w książce: F. Braudel, *Historia i trwanie*, przekł. B. Geremek, Warszawa 1971, s. 158.

[8] Tamże, s. 726–737.

numentalna praca jednego z członków szkoły, Fernanda Braudela, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wieku. Struktury codzienności*. Sam autor do szkoły „Annales" przystąpił dopiero po II wojnie światowej. Czas w ujęciu badacza jest rozpatrywany w perspektywie „długiego trwania" – stuleci. Tak rozumiany, jest podstawą do ukazania i szczegółowej analizy bardzo wielu aspektów, przede wszystkim życia codziennego człowieka, np.: pieniądza, produktów spożywczych, rozwoju techniki czy miast na przestrzeni wieków.

Zdaniem Elżbiety Hałas podstawową cechą codzienności jest zarówno działanie emocjonalne, jak i ściśle zaplanowane[9].

> W życiu codziennym rzadko działamy w sposób ściśle racjonalny, wyznaczony przez jasno określone cele i dobór środków. Codziennymi planami życiowymi, zawierającymi motywy „po to, aby", kierują nawyki, obyczaje, rutyny i rytuały, równie dobrze jak impulsy i emocje[10].

Codzienność jest zatem tym, co rutynowe, ale i tym, co odświętne. Każdy z nas chciałby zatrzymać na zawsze momenty z tej drugiej grupy, te które są szczególnie ważne. Jak pisze we wstępie do swoich rozważań Roch Sulima:

> Sens codzienności jest w każdej chwili „tuż przed nami", jak sens potocznej rozmowy. Codzienność to „teraz" z perspektywy najbliższej „przyszłości". Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast „rozpływa się" i „krzepnie" w micie, w tym, co „niewyrażalne". Tylko w słowach, które nas otaczają, „przebłyskują" jakieś codzienne „historie"[11].

Tak ujęta charakterystyka codzienności każe zwrócić uwagę na jej periodyczność. Ważne zatem staje się uchwycenie, „złapanie" momentów szczególnie z jakiegoś powodu ważnych. Tak czyni

---

[9] E. Hałas, dz. cyt., s. 213.

[10] Tamże. Autorka powołuje się na: J. Douglas, *Introduction to the Sociologies of Everyday Life*, [w:] tegoż i in., *Introduction to the Sociologies of Everyday Life*, Boston 1980, s. 1.

[11] R. Sulima, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

w diariuszach Anna Frajlich[12] – polska poetka żydowskiego pochodzenia, emigrantka „marcowa" roku 1969. Mieszkająca i two-

[12] Polska poetka-emigrantka pochodzenia żydowskiego, urodzona 10 marca 1942 roku w Kirgizji. Absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Wyemigrowała z Polski w 1969 roku na fali tzw. migracji marcowej. Od 1970 roku mieszka i tworzy w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Opublikowała dziesięć tomów poetyckich (*Aby wiatr namalować*, Oficyna Stanisława Gliwy, Londyn 1976; *Tylko ziemia*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1979; *Indian Summer*, Wydawnictwo Sigma Press, Albany, N.Y., 1982; *Który las*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1986; *Ogrodem i ogrodzeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993; *Between Dawn and the Wind* (*Pomiędzy świtem i wiatrem)*, Host Publications, Austin, Teksas, 1991, 2006 (tom polsko-angielski); *Jeszcze w drodze*, Wydawnictwo Nowa, Warszawa 1994; *W słońcu listopada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000; *Znów szuka mnie wiatr*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001; *łodzią jest i jest przystanią*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-Bezrzecze 2013). Tworzy także prozę (*Laboratorium*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-Bezrzecze 2018), jest autorką esejów (m.in. *Marzec zaczął się w czerwcu*, „Midrasz" 1998, nr 3, s. 6–7; *Czesław Miłosz. Lekcje*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-Bezrzecze 2011) oraz krytykiem literackim. Opublikowana została także epistolografia Anny Frajlich (listy do rodziców z pierwszych miesięcy wygnania, korespondencja ze Stefanią Kossowską). Publikowała w prasie emigracyjnej, m.in. w londyńskich „Wiadomościach" i paryskiej „Kulturze", a po przemianach ustrojowych w Polsce – m.in. w „Akcencie", „Dekadzie Literackiej", „Tygodniku Powszechnym", „Przekroju", „Gazecie Wyborczej". Inf. za: [hasło] *Frajlich Anna*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 2: *C–F*, Wydawnictwo WSiP, Warszawa 1994, s. 334; *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939–1980*, red. B. Klimaszewski, Instytut Badań Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1992, s. 92; Korespondencja własna z Anną Frajlich z 7 czerwca 2015 roku; T. Dras, *Trzy życia Anny*, „Kurier Lubelski" 2008, nr 140, s. 24; A. Frajlich, *Listy do domu*, [w:] F. Bromberg, W. Zając, A. Frajlich, *Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork*, ser. Biblioteka „Midrasza", Warszawa 2008; A. Frajlich, *Columbia. W murach akademii*, „Kurier", 3 III 2011, s. II; T. Kierul, N. Kość (oprac. K. Giedrojć), *„Zazdrość i medycyna" w Departamencie Stanu. Rozmowa z prof. Anną Frajlich – wykładowcą języka polskiego na Columbia University w Nowym Jorku*, „Dziennik Wschodni Lubelski", 3 VIII 2001; P. Małochleb,

rząca w Stanach Zjednoczonych Ameryki od 47 lat literatka i wykładowczyni nowojorskiego Columbia University (w latach: 1981–2016) w dziennikach „zatrzymuje" to, co dla niej zwykłe, a zarazem niezwykłe. Wyeksponowanie doświadczenia codzienności w tworzonej przez Frajlich diarystyce proponuję postrzegać jako strategię zainteresowania konkretnym jednostkowym zdarzeniem powszednim i rutynowym[13].

Podstawą doświadczenia codzienności w twórczości[14] diarystycznej Anny Frajlich określam ukazanie relacji jednostki względem in-

---

Wiersze pisze się w języku matki, „Nowe Książki" 2013, nr 9, s. 5–7; K. Szcześniak, *Wybrałam Amerykę. Dwa światy połączone poezją*, 21 II 2012, „Nowy Dziennik – Polish Daily News", http://www.dziennik.com/publicystyka/artykul/wybralam-ameryke-dwa-swiaty-polaczone-poezja [dostęp 6 III 2017].

[13] Zwrot taki został zaobserwowany przez Annę Żarnowską. Zob. tejże, *Codzienność i kultura: w kręgu rodziny i wśród innych*, [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, t. 5, Warszawa 1997, s. 20. Inf. za: T. Czerska, *Wprowadzenie: wokół przedmiotu badań*, [w:] tejże, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną*, Szczecin 2011, s. 26.

[14] Do tej pory na doświadczenie codzienności w twórczości Anny Frajlich wskazywano głównie w poezji. Kwestii tej swoje prace poświęciło kilku badaczy: Stanisław Wygodzki w recenzji *Aby wiatr namalować* pisał: „Anna Frajlich pisze o sprawach powszechnych, codziennych, przynależnych jednak dziedzinie szczególnej: wrażliwości, sercu". Tenże, *Nowe wiersze Anny Frajlich*, „Nowiny Kurier" (Izrael), 14 IX 1979. Edward Balcerzan twierdził: „Tworzenie spontaniczne, podporządkowane celom doraźnym wymaga odwagi, zatem należy się poetce uznanie, że takową odwagą się wykazała", cyt. za: A. Tomczyszyn-Harasymowicz, *Ledwie dotykiem słownym pisane wiersze*, 15 VI 2013, www.latarniamorska.eu [dostęp 23 II 2017]. Sławomir Jacek Żurek w recenzji *W słońcu listopada* zauważył z kolei, że „największym dla niej misterium jest tajemnica życia ukryta w śladzie ręki ludzkiej na klamce, szklance, słuchawce telefonicznej". Tenże, *Sam na sam z poezją*, „Akcent" 2003, nr 4, s. 165. Według Haliny Jensen poetka tworzy, „wplatając egzystencjalne pytania w przędzę codzienności". Taż, *„Rymy najprostsze" – wieczór poetycki*, „Kurier Plus", 15 IV 2000, s. 16. Podobnie twierdzi Grażyna Drabik: „Jest to poezja mocno osadzona w codziennej rzeczywistości i osobistych doświadczeniach". Taż, *Cicha śmiałość*, „Akcent" 1997, nr 2, s. 52. Ewa Kołodziejczyk w recenzji *łodzią jest i jest przystanią* zwróciła uwagę na analityczność tej poezji: „Dar uważności pozwala skreślić poetyckie miniatury kadru-

nych, bo jak powiada Sulima: „zdarzenia istnieją dzięki naszej w nich obecności”[15]. Anna Żarnowska nazywa nimi najbliższych, znajomych i przyjaciół, a także osoby z kręgu znajomości życia zawodowego[16]. Zatem istotą diarystyki Anny Frajlich jest swoiste „łapanie momentów”. To zatrzymywanie się na chwilach z pozoru błahych, codziennych buduje spójny obraz świata, w którym każda z chwil ma znaczenie i jest elementem większej całości – życia. Omawiany aspekt jest ważny także w perspektywie filozofii egzystencjalnej, która zakłada zdolność człowieka „do refleksji nad powszednim doświadczeniem”[17].

Doświadczenie codzienności determinuje twórczość diarystyczną Anny Frajlich. Badaniu poddaję w tym aspekcie trzy utwory: *Pięć miesięcy z życia*[18] (PMzŻ), *Kilka odnalezionych kartek*[19] (KOK) oraz *Dziennik, I–VII 1990 rok*[20] (DI–VII ’90).

---

jące niezwykłość codzienności, jej niespodziany trudno uchwytny i ulotny dźwięk”. Taż, *Koniec i początek*, „Twórczość” 2013, nr 12, s. 107. Maya Perez piała na marginesie tomu *Indian Summer*: „Konkretność i codzienność symboli to nie tylko forma poezji [...] to jej treść, świadomie rozpoznana i wybrana: życie samo. Banalność bowiem jest naszą rzeczywistością, a życie pozbawione elementów banalnej codzienności, odarte z przedmiotów konkretnych i zwykłych, już życiem nie jest”. Taż, *„Indian Summer” Anny Frajlich*, „Przegląd Polski”, 28 X 1982, s. 7. Czesław Karkowski, nawiązując do sposobu pojmowania czasu w ujęciu Henriego Bergsona, zauważył natomiast, że w poezji Frajlich „chwila ma wymiar nieskończonego czasu. Odnotowanie, zarejestrowanie chwili, tej jednej chwili, to tyle, co zanotować wieczność. Rzeczywistość przepływa wokół nas i przez nas w jakimś ciągłym bergsonowskim nurcie, toteż uchwycenie chwili, momentu, stanowi jakby klucz do tajemnicy istnienia ludzkiego czy naszej kondycji na tym świecie. Zarazem jest kluczem do tajemnicy poezji”. Tenże, *Dwa istnienia rozszczepione. Z Anną Frajlich rozmawia Czesław Karkowski (dokończenie)*, cz. II, „Przegląd Polski”, 5 XII 2003.

[15] R. Sulima, dz. cyt., s. 8.

[16] A. Żarnowska, dz. cyt., s. 21–22, 27, inf. za: T. Czerska, *Wprowadzenie: wokół przedmiotu...*, dz. cyt., s. 28.

[17] *Egzystencjalizm*, [w:] A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, Kraków 2003, s. 159.

[18] A. Frajlich, *Pięć miesięcy z życia*, „Akcent” 2013, nr 3 (215), s. 69–81.

[19] Taż, *Kilka odnalezionych kartek*, „Migotania” 2011, nr 3/4 (32/33), s. 18.

[20] Taż, *Dziennik, I–VII 1990 rok*, „Migotania” 2013, nr 3 (40), s. 30–33.

Wśród odmian tego gatunku: dziennika intymnego i podróży[21], a także dziennika osobistego (jako formy o zakresie szerszym od dziennika intymnego[22]), badane teksty określam jako dziennik intymny. Pośród najważniejszych jego cech *Słownik terminów literackich* notuje następujące: porusza różne tematy i problemy autora, pozostające w ścisłym związku z jego życiorysem, cechuje się dużą formalną rozpiętością zapisu, a także brakiem kontynuacji tematycznej danego fragmentu. Najważniejszym czynnikiem porządkującym pozostaje datowanie. Osoba diarysty wyłaniająca się w toku lektury stanowi dla czytelnika obraz jego osobowości[23], gdyż jak twierdzi Jerzy Jarzębski w rozważaniach o kategorii autobiografizmu:

> Autor może [...] mistyfikować, jeśli idzie o zdarzenia, w których brał udział, nie może jednak równocześnie obdarzyć bohatera-narratora swoim nazwiskiem – i wyprzeć się bez reszty jego psychiki, kompleksów, wizji świata[24].

Według Małgorzaty Czermińskiej od lat 50. XX wieku należy wyróżnić, oprócz zaproponowanych wcześniej przez Romana Zimanda w literaturze dokumentu osobistego postaw „naocznego świadectwa" oraz „pisania o sobie wprost", postawę trzecią – czytelnika, obok dwóch wcześniejszych, określanych przez Czermińską jako postawy *wyznania* i *świadectwa*[25]. Dochodzi wówczas do „wysunięcia na plan pierwszy odbiorcy"[26]. W ten sposób czytelnik

---

[21] Takiego rozróżnienia dokonują autorzy *Słownika terminów literackich*. Tamże, [hasło] *dziennik intymny*, red. M. Głowiński i in., wyd. 3, Wrocław 2000, s. 118.

[22] P. Rodak, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyka piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki" 2006, nr XCVII, z. 4, s. 29.

[23] [Hasło] *dziennik intymny*, [w:] *Słownik terminów literackich*..., dz. cyt., s. 118.

[24] J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej", Wrocław 1982, s. 211.

[25] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 15–16.

[26] Tamże, s. 16.

dąży do poznania twórcy, ale i zamiarem autora jest przekazanie określonej wiedzy o sobie czytelnikowi, gdyż „jako książki odrywają się dzienniki od codziennej praktyki piśmiennej”[27].

Biorąc pod uwagę kwestię autobiograficzności, a konkretniej: sposób autorskiego obrazu konstruowania siebie, warto poruszyć także zagadnienie prawdy. Według Philippe'a Lejeune'a autor obecny jest w tekście jako „ślad konkretnej egzystencji”[28]. Badacz – jak streszcza w swojej książce Czerska – przyjmuje podział na odbiorców, który nie wierzą w prawdę oraz wierzących w literaturę. Zdaniem Czermińskiej pogodzenie tych stanowisk nie jest możliwe ze względu na zróżnicowane definicje prawdy. Przeciwnie uważa natomiast Paweł Rodak. Według badacza w dzienniku w sposób szczególny prawda zostaje zdekonstruowana, dzieje się to „przy użyciu kategorii tekstu”, ponieważ w diariuszu zawarte jest kryterium, które powinno stosować się w odniesieniu nie do tekstu, ale do życia danej osoby, a ta z kolei nawet kłamiąc, jest w swoim kłamstwie autentyczna[29].

> „Dokumentarność” dzienników, wspomnień, autobiografii i listów zbliża je do literatury faktu, [powiada dalej badaczka – dop. A.F.K.] a zawarty w nich pierwiastek osobisty – oddala, bo literatura faktu z założenia dąży do bezstronności, koncentruje się na przedmiocie, stara się unikać subiektywności. Jednak linia demarkacyjna pomiędzy literaturą faktu a literaturą dokumentu osobistego nie da się wytyczyć z niewzruszoną pewnością[30].

Tym niemniej dla celów analizy dzienników intymnych Anny Frajlich podstawowym dla mnie założeniem czynię, za Pawłem

---

[27] P. Rodak, *Dziennik pisarza…*, dz. cyt., s. 30.

[28] Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przekł. A.W. Labuda, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5 (23), s. 31–49.

[29] T. Czerska, *Wprowadzenie: wokół przedmiotu…*, dz. cyt., s. 10–11. Korzysta z ustaleń zawartych w publikacjach: Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, dz. cyt. s. 21–56; tenże, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 5–6; P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 25, 27–28.

[30] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt…*, dz. cyt., s. 15.

Rodakiem, to, że „domeną dziennika jest nade wszystko zwykłe, codzienne życie"[31].

Dzienniki intymne zaczęto ogłaszać dopiero w XX wieku, kształtować natomiast jako gatunek zaczęły się na przełomie XVIII i XIX stulecia, co wynikało z coraz bardziej rozpowszechnionej perspektywy indywidualności człowieka i zainteresowania przeżyciami osobistymi[32]. Do najbardziej znanych autorów dziennika intymnego należą w Polsce: Witold Gombrowicz, Stefan Żeromski, Maria Dąbrowska i Zofia Nałkowska[33].

Autor artykułu *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą* powołuje się wprawdzie na rozróżnienie, którego dokonał Jerzy Lis:

> diarysta jest przede wszystkim człowiekiem, takim samym jak inni ludzie, a dopiero potem pisarzem. [...] Większość motywów, które skłaniają pisarza i niepisarza [...] do prowadzenia dziennika, jest takich samych. Wszystkim diarystom właściwe są problemy egzystencjalne, które tylko codzienny zapis jest w stanie rozwiązać[34].

Stwierdza jednak, że w istocie prowadzenie dzienników przez pisarzy łączy dwie motywacje: „ludzkie", inaczej „egzystencjalne", które twórca dzieli z innymi autorami dzienników, oraz wynikające z literackiej aktywności, jak np. twórcze motywy[35].

Dla poddania analizie dzienników Anny Frajlich wiodącą czynię klasyfikację dziennika o charakterze egzystencjalnym, autorstwa cytowanego wcześniej Pawła Rodaka. Badacz w obrębie funkcji tego dziennika wymienia dwa ich typy: bezpośredni wpływ pisania na życie twórcy – konstruowanie tożsamości, terapia, po-

---

[31] P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 31.

[32] [Hasło] *dziennik intymny*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 118.

[33] Tamże.

[34] J. Lis, *Le Journal d'écrivain en France dans la 1ère moitié du XXe siècle. À la recherche d'un code générique*, Poznań 1996, s. 30, cyt. za: P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 33–34.

[35] P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 35.

rządkowanie i dyscyplina, oraz funkcje, które nie mają tak bezpośredniego wpływu: rejestracyjna, memoryzacyjna, buchalteryjna, autoanalityczna, medytacyjna i modlitewna[36]. Spośród nich natomiast wybieram kolejno te, które są, moim zdaniem, obecne w dziennikach Anny Frajlich.

Chronologicznie czas akcji w omawianych utworach przyjmuje następujący rozkład: *Kilka odnalezionych kartek* obejmuje czas od 5 września do 10 października 1997 roku. *Dziennik, I–VII 1990 rok* – od 3 stycznia 1990 do 25 lipca tegoż roku, natomiast *Pięć miesięcy z życia*, mimo że nieopatrzony datą roczną ani w tytule, ani w żadnym z zapisów, już na samym początku pozwala wywnioskować, że zapisy poczyniono blisko roku 1990, podobnie jak *Dziennik, I–VII 1990 rok*:

> Poniedziałek, 15 stycznia
> Skończyłam tekst właściwy pracy doktorskiej. (DI–VII '90, s. 30)

zestawiam z:

> Piątek, 10 sierpnia
> Druk ostatniej wersji pracy u Franka Millera. (PMzŻ, s. 69)

Klasyfikacja, którą proponuję, ma jednak charakter problemowy, nie zaś chronologiczny, dlatego prymarnym czynię ujęcie w tej właśnie formule, mniejszy zaś nacisk kładąc na czas powstania zapisów czy datę ich publikacji.

W przyjętym przeze mnie podziale jedną z pierwszych funkcji dziennika jako twórczości mającej bezpośredni wpływ na życie diarysty jest „terapia"[37]. Cechą tego rodzaju zapisów jest negatywny (wyraźnie nie-pozytywny) stan emocjonalny narratora. Wpis umieszczony w dzienniku służy rozładowaniu lęków, stanów depresyjnych, życiowych kryzysów czy przygnębienia. Takie fragmenty odnajduję w analizowanym materiale. Z trzech poddanych analizie dzienników w tym aspekcie szczególnie wyraźnie zaryso-

[36] Tamże, s. 35.

[37] Tamże, s. 35–36.

wane są ich dwie płaszczyzny wyjścia: pierwsza to rodzina poetki i jej stosunki z poszczególnymi jej członkami, druga to życie zawodowe/naukowe bohaterki. Powodem smutku i rozgoryczenia narratorki są głównie kłopoty osobiste jej siostry, bardzo trudne do rozwiązania:

> Poniedziałek, 13 sierpnia
> Okazuje się, że jestem słabą pocieszycielką. Na Feli płacz odpowiadam nawoływaniem do uczuciowej i myślowej mobilizacji. Czy jestem zimna, czy tylko skłonna do analizy czyjegoś nieszczęścia. Kto to wie? (PMzŻ, s. 69)

Bohaterka, ogromnie zapracowana, chciałaby poświęcić każdej z ważnych dla siebie osób chociaż chwilę:

> Wtorek, 14 sierpnia
> Podczas mierzenia kuchni dzwoni Fela, dzwoni Mama. Oddzwaniam Mamie, chce wiedzieć, co się dzieje. Całą noc nie spała po wczorajszej ze mną rozmowie. Fela powiedziała jej, że jak się coś stanie, to się dowie. Wymiguję się z rozmowy. Łzy w głosie Mamy. Ale ten patos mnie zabija. Oddzwaniam Rochelle, w międzyczasie dzwoni Fela. Zamieniam z nią parę słów na drugiej linii. Rochelle mówi:
> – Ty powinnaś mieć „office hours". (PMzŻ, s. 69–70)

Diarystka daje także wyraz swojej bezsilności wobec powtarzających się słownych utarczek podczas rodzinnych spotkań oraz trudności w porozumieniu się.

Drugim dominującym aspektem w tych zapisach jest życie zawodowe bohaterki. Przygotowująca rozprawę doktorską z troską i obawą myśli o dalszych losach swojej dysertacji:

> Poniedziałek, 13 sierpnia
> Niby zdałam już całą pracę, pochwalili druk, ale naturalnie tu miejsce na moje lęki. A co, jeżeli znajdą coś, co stanie na drodze do dyplomu. To nie tylko urojenia, ale zmęczona jestem dość porządnie. (PMzŻ, s. 69)

Tym przemyśleniom towarzyszą także bieżące sprawy związane z edukacją, jak np. składane egzaminy. Przygnębienie i lęk powodują nawet bolesne dolegliwości organizmu. Te dwie sfery pro-

blemów przenika zmęczenie narratorki i współczucie dla ciężko pracującego męża.

Dziennik może być również formą ustanawiania porządku, narzucania sobie samodyscypliny. Za jego pomocą autor podejmuje próbę wprowadzenia w swoją egzystencję ładu i odpowiedniej kolejności. Jest strategią organizacji i planowania[38]. Główną sferą działalności wyłaniającą się z dzienników Anny Frajlich w tym aspekcie są podobne płaszczyzny: naukowa oraz rodzinna. Pierwsza obejmuje m.in. sprawę zatrudnienia i przygotowań do prowadzonych na uniwersytecie zajęć:

> 10 października 1997
> Trzeba wracać do pracy od tej idylli. Jutro Yom Kippur. Muszę na poniedziałek przygotować „midterm" test. (KOK, s. 18)

Narratorkę zajmują także skrupulatnie odnotowywane aktualne prace redakcyjne nad artykułami prasowymi, lektura prasy oraz przygotowywanie kolejnych przedsięwzięć, jak np. plan wizyty u Haliny Wittlin. Codzienność wypełniona jest troską o chorego ojca. Opiekuńcza córka notuje daty wizyt. Tym spotkaniom poświęca szczegółowe opisy:

> 9 września
> Pojechałam do Ojca i praktycznie to zajmuje cały dzień. Wyszłam z domu o 10 rano, wróciłam o 5 po południu. Ale po drodze to i owo kupiłam (nawet spódnicę), przeczytałam znaczną część *Cudzoziemki* i kawałek „New York Times'a". A najważniejsze, że przynajmniej ten jeden posiłek Ojciec dobrze zjadł, potem jeszcze wsunął przyniesioną przeze mnie galaretkę i banana. (KOK, s. 18)

Typem egzystencjalnego zapisu, który ma bezpośredni wpływ na życie twórcy, jest dziennik stanowiący odzwierciedlenie rzeczywistości. W jego kompozycji na plan pierwszy wysuwa się rejestrowanie wydarzeń, które w konsekwencji służy ich utrwaleniu. Elementami, które tworzą tak skonstruowany opis, są: miejsca, spotykane osoby lub wydarzenia. Funkcją takich zapisów jest także

[38] Tamże, s. 36.

pozostawienie „śladu po sobie i świecie, którego było się uczestnikiem"[39]. Zatem celem zapisów jest u Frajlich utrwalenie codzienności. Rejestrowanie czynności i doświadczeń rutynowych z punktu widzenia wykonywanego zawodu, jednak wyjątkowych i niepowtarzalnych w perspektywie biograficznej. Wśród wydarzeń narratorka wymienia m.in.:

> Środa, 22 sierpnia
> Nagrywanie dyskusji o *Przyczynku do biografii* Jana Kotta. (PMzŻ, s. 70)

W obrębie tej klasyfikacji znajdują się również zapisy o trudnych decyzjach związanych z dalszą pracą na uniwersytecie, opisy zawodowych sukcesów, sprawa podwyżki, powodzenie w dydaktyce czy przygotowania do zajęć ze studentami:

> Wtorek, 13 marca
> Sprawdzanie ćwiczeń i przygotowywanie pytań do *Wielkości i upadku pojęcia piękna* Tatarkiewicza. To zajęło mi czas gdzieś do trzeciej. (DI–VII '90, s. 31)

Oprócz tego poetkę w dziennikach zajmują dylematy dydaktyczne. W dotyczących tego aspektu zapisach wskazuje konkretnych studentów i badane teksty literackie. Narratorka notuje zatem stan realizacji poszczególnych etapów swoich studiów: egzaminy, końcowe etapy pracy nad dysertacją, opisuje towarzyszące jej dylematy wydawnicze. W obrębie życia naukowego czyni wpisy, w których daje upust troskom, jak m.in. fragmenty o kłopotach z wyznaczeniem terminu obrony pracy doktorskiej, także zdradzające stany napięcia z powodu wyczekiwanej obrony na NYU, wreszcie ujawniające radość z obronionej dysertacji i towarzyszący zapracowanemu naukowcowi i matce brak czasu.

Osobną grupą zapisów w obrębie poruszanej tematyki są te poświęcone sprawom wydawniczym skoncentrowanym wokół twórczości autorki *Znów szuka mnie wiatr* oraz działalności krytycznoliterackiej. Sporą część dzienników zajmują notatki na temat prac wydawniczych, np.:

---

[39] Tamże, s. 37.

> Poniedziałek, 1 października
> W domu miła niespodzianka – list od Pawła Kądzieli z wiadomością, że wiersze ukażą się w (7–8/90) numerze letnim, a wywiad z p. Haliną Wittlin na jesieni. (PMzŻ, s. 74),

czy przyjęcia do druku przez „Jewish Quarterly" wierszy *Birds* i *Curriculum vitae*; tych wątków dotyczy także następujący fragment:

> Środa, 16 maja
> Miałam zdecydować, jakie wiersze powinny wejść do angielskiego wyboru Reni. (DI–VII '90, s. 32).

Poetka wspomina wybiórczo o spotkaniach promujących jej twórczość, m.in. o wspólnym wieczorze autorskim z Henrykiem Grynbergiem.

W obrębie działalności krytycznoliterackiej bohaterka dziennika pracuje nad tekstami: *Perfect timing* Rudy'ego, „recenzji o Dantem", tłumaczeniem Wisławy Szymborskiej, recenzją dla N.V. Press. W zapisach padają daty i tytuły publikacji z kręgu twórczości krytycznoliterackiej: *Kształt bukszpanu*.... Badaczka notuje np. informację o przekazaniu do redakcji „Przeglądu Polskiego" recenzji dotyczącej publikacji poświęconej Stanisławowi Gliwie.

Marcowa emigrantka pozostająca w kręgu spraw polskiej kultury literackiej streszcza swoje kolejne przedsięwzięcia z tego zakresu: wywiady, m.in. z żoną Józefa Wittlina:

> Środa, 30 maja
> Poprawiłam tekst (na komputerze) wywiadu z p. Wittlinową i wydrukowałam na drukarce. (DI–VII '90, s. 32),

czy zapis:

> Czwartek, 13 grudnia
> Rozmowa w studio radiowym o książce roku m.in. z udziałem bohaterki i Janusza Głowackiego. (PMzŻ, s. 80)

W dzienniku notuje także nazwiska osób, z którymi koresponduje: Nina Taylor-Terlecka, Stefania Kossowska. Zapisy dzienników Anny Frajlich znaczą często nazwiska tych, którzy odeszli: Leon Bernstein, Wacław Solski.

Codzienne życie poetki wypełnione jest spotkaniami:

Sobota, 8 września
Cocktail party u Welliszów przed wyjazdem Stacha do Polski. Przedtem kawa u Miriam Kapłan, która zabrała moją pracę doktorską dla Stanisława Stabryły. (PMzŻ, s. 72)

Środa, 16 maja
[...] umówiłam się z Bolkiem Wierzbiańskim na lunch. (DI–VII '90, s. 32)

W obrębie dziennych zapisów narratorka eksponuje spotkania z kręgu środowisk literackich, m.in. PEN Clubu. Bohaterka dziennika informuje o swoich podróżach, np. do Vancouver.

W obrębie omawianego typu zapisów osobną grupą związaną miejscami i wydarzeniami jest ta dotycząca rodziny poetki. Obraz rodziny, który portretuje, to wspierająca się wspólnota: rodzice cieszący się z sukcesów syna, żona obdarowująca męża w dzień urodzin potrzebnym mu swetrem, i odwrotnie – mąż z przejęciem przeżywający sposób użytkowania przez żonę ekskluzywnego, podarowanego jej pióra. To małżonkowie często wspólnie spędzający czas i wspomagający się w prozaicznych sytuacjach, jak np. wyjście na zakupy. Zającowie[40] często goszczą u znajomych:

Czwartek, 21 czerwca
Na obiedzie u Marlene, po raz pierwszy w tym mieszkaniu. (DI–VII '90, s. 33)

Sobota, 23 czerwca
Przyjęcie u Broni i Alika Palmerów. (DI–VII '90, s. 33)

Piątek, 2 listopada
10. rocznica ślubu Maryli i Freddy'ego. (PMzŻ, s. 78)

Sobota, 3 listopada
Przyjęcie u profesor Juriew. (PMzŻ, s. 78)

Bohaterka spędza czas także na łonie natury, np. w nadmorskim Brenton Point, oraz instytucjach kulturalnych, jak np. Museum of Modern Art.

[40] T. Dras, *Trzy życia Anny*, „Kurier Lubelski" 2008, nr 140, s. 2.

Wszystkie te zatrudnienia narratorka godzi z podstawowymi pracami w gospodarstwie domowym: praniem, gotowaniem, zakupami, oraz kłopotami z własnym zdrowiem (choroba kolan) i odbywaną rehabilitacją.

Dziennik pisarza może pełnić dla niego również funkcję memoryzacyjną: swoistego notatnika nazwisk, adresów czy numerów telefonów, tytułów i autorów książek. Dzienniki zawierają fragmenty innych utworów z komentarzami do nich[41].

W obrębie takich literackich refleksji diarystka Frajlich przywołuje lekturę dzienników Cheevera. Zwraca uwagę na ich depresyjny nastrój, który łączy ze swoim doświadczeniem emigracyjnym:

> Poniedziałek, 13 sierpnia
> Z Cheevera to mnie cieszy, że to, co kiedyś było egzotyką, jest dla mnie teraz znajome. (PMzŻ, s. 69)

Bohaterka snuje dywagacje dotyczące konstrukcji innych tekstów. Docieka obecności wątków autobiograficznych w twórczości Jana Kotta, a także zdradza zainteresowanie konkretnymi tytułami: *Cudzoziemka*, *Zazdrość i medycyna*. Dzieli się również z czytelnikami aktualnymi, podejmowanymi przez siebie lekturami:

> 26 września 1997
> Do pociągu biorę zawsze Prousta, i to są najlepsze chwile. Poza całą cudownością tego, o czym się czyta, jest jeszcze cudowność kompozycji. Właśnie jestem w trakcie czytania artykułu Rosena o innowacjach kompozycyjnych Bacha. Bardzo ciekawy artykuł, chociaż tak mało, że prawie nic, wiem o muzyce. Ale mając to w pamięci jako siatkę, rozpoznaję te „innowacje", czyli te chwyty, u Prousta. Ciekawe, że mało kto, pisząc o Schulzu, wspomina Prousta. A przecież dałoby się tam wiele porównać. (KOK, s. 18)

Przyznaje się do negatywnych uczuć wywołanych obcowaniem z konkretnymi tekstami, wskazuje np. zmęczenie Bryllem, związane z jego lekturą przez jedną ze swoich studentek, czy notuje swoje rozczarowanie wykładem Bernice Rosenthal z Klubu Uniwersyteckiego.

---

[41] P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 38.

Swoją codzienną działalność naukową i twórczą znaczy konkretnymi nazwiskami i sytuacjami: wspomina obiad z Bogusławem Zielińskim, instytutowe przyjęcie z ambasadorem Kazimierzem Dziewanowskim, spotkanie z minister Izabellą Cywińską, Bronisławem Geremkiem i jego żoną czy z Jerzym Grotowskim.

Paweł Rodak jako osobny typ diariusza wymienia „dziennik jako zapisywanie własnego pisania"[42]. W istocie, pojedyncze zapisy z analizowanego materiału wskazują na jego związek z poezją Anny Frajlich. Badacz określa ten stosunek jako „zapis czy raczej ślad wzajemnej bliskości (może nawet tożsamości) między twórczością a egzystencją"[43]. W jednej z notatek czytamy:

> Poniedziałek, 17 września
> Wycięto obydwa [klony – przyp. A.F.K.] i dość długo potrwało, zanim zorientowałam się, że to mi odsłania widok na ten wielki, rozłożysty, bogaty i chyba innego rodzaju klon po drugiej stronie ulicy. (PMzŻ, 72)

Fragment ten jest bezpośrednim nawiązaniem do utworu poetyckiego, któremu poetka nadała następujący kształt[44]:

> Ten klon już ścięto
> bo uschło mu ramię
> on był tu wcześniej
> czy ja będę dłużej
> w moich pokojach jest bez niego jaśniej
> i w oknach puściej.

Podobną zależność odnajduję w zapisie z tego samego dnia. Poetka wskazuje w nim związek opisywanej rzeczywistości z wierszem *Choroba*[45]:

> Chore jest to drzewo za oknem
> i kto wie czy z tego wylezie

---

[42] Tamże, s. 40.

[43] Tamże.

[44] A. Frajlich, *Glosa do wiersza o klonie*, [w:] tejże, *Ogrodem i ogrodzeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, s. 38.

[45] Taż, *Choroba*, [w:] tejże, *Ogrodem i ogrodzeniem*, dz. cyt., s. 18.

czy obronną wyjdzie gałęzią
czy się liścia oddechem wyliże
a tu kwiecień słodki jak zdrada
na kikutach rozwiesza chusty
na drewnianym zgolonym łonie
rozświeciły się nagie dziuple.
Czym zapisze się ta wiosna?
– słojem oplecionym wokół rdzenia obręczą.
Chore drzewo soki ciągnie chore
Korzeniami z DNA niepamięci.

Poniedziałek, 17 września
Szpaki są więc moimi bezpośrednimi sąsiadami i często zaglądam im w okno. Ale zanim zauważyłam szpaki, uderzyły mnie dziuple. Szczególnie pewnej zimy, kiedy na skutek jakiejś przypadłości miejskie przedsiębiorstwo ochrony drzew przerzedziło znacznie gałęzie. Te odsłonięte, jakby ogolone, nagie dziuple wydały mi się wręcz czymś nieprzyzwoitym. Nie mogłam pozbyć się skojarzenia ze sceny Kadiszu Heńka, tej sceny, kiedy lekarz odrzuca prześcieradło zakrywające chorą matkę. Stąd zresztą wiersz *Choroba*. (PMzŻ, 72)

Zależność ta pozwala wysnuć wniosek, że zarówno twórczość poetycka, jak i prozatorska Anny Frajlich ma te same źródła i zogniskowana jest wokół podobnych kręgów tematycznych, wyznaczanych czy może biorących źródło w codzienności.

Dziennik może stanowić także zapis twórczej pracy, jako jej początek, zakończenie oraz etapy pisania utworu[46]. W analizowanych diariuszach wpis taki występuje tylko raz. Ten wyjątek jednak staje się potwierdzeniem wyodrębnionej przez Pawła Rodaka reguły. W dzienniku *Pięć miesięcy z życia* czytamy:

Czwartek, 20 września
Znalazłam swoje tłumaczenie czterowiersza Łomonosowa i żeby się nie wałęsało, wpisuję...
Osioł zostanie zawsze osłem / już osłem pozostanie
choćbyś osypał go gwiazdami
i tam gdzie trzeba ruszyć głową
będzie wachlował się uszami. (PMzŻ, 72)

[46] P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 40.

Dziennik pisarza bywa także zbiorem przemyśleń na temat innych dzienników[47]. Frajlich w swoich zapisach pochyla się np. nad Miłoszowym *Rokiem myśliwego*. Znamienne, że losy noblisty i swoje odczytuje w odniesieniu do własnej biografii:

> Piątek, 28 września
> [...] w warstwie już tylko wydarzeniowej trzy jego pobyty w Nowym Jorku, odczyty, na których byłam i spotkałam go, i nawet za każdym razem zamieniliśmy parę słów. W całości lektura bardzo ciekawa i pouczająca. Pouczająca przede wszystkim. (PMzŻ, 74).

Odniesienie biograficzne, najbardziej widoczne i bezpośrednie, wyłania się z dwóch obszernych zapisów dotyczących dzienników Stefana Kisielewskiego:

> 9 września 1997
> Wbrew wszystkim innym, lub wielu innym, mnie te *Dzienniki* bardzo interesują i bardzo wiele dają. Przynajmniej ta pierwsza część, którą czytam. Nie ma notatki 12 listopada 69, tj. w dniu naszego wyjazdu, ale jest w dniu wyjazdu Webów – 13 listopada. To naturalnie nie ma znaczenia, ale zaznaczam wszystkie strony, na których Kisielewski pisze o Żydach, antysemitach, Izraelu, wyjazdach, całej tej historii. Najchętniej zrobiłabym z tego wyciąg, bo to przecież dokument niezwykłej wagi o tamtym, tak w naszym życiu ważnym, okresie. Bo Kisielewski jest świadkiem, a jednocześnie ma dystans obserwatora i trochę człowieka stojącego z boku, przynajmniej tych żydowskich spraw. (KOK, s. 18)

O wadze i doniosłości tych przemyśleń świadczy m.in. konstrukcja ich zapisu. Kolejną notatkę o tym utworze dzielą bowiem zaledwie dwa akapity względem cytowanego dnia – 9 września 1997, po czym następuje siedmiodniowa przerwa w zapisach i po krótkim akapicie dotyczącym aktualnej pogody narratorka kontynuuje swoje przemyślenia na temat lektury Kisielewskiego:

> 16 września
> Skończyłam wczoraj przed nocą czytać pierwsze dwa lata *Dziennika* Kisielewskiego i nie mogłam spać całą noc. Dla mnie ta część to jakby siatka wydarzeń moich ostatnich dwóch lat w Polsce. Zauważyłam z resztą z miejsca, że to chyba dotychczas najlepszy dokument tego okresu, więcej – najlepsza dokumen-

[47] Tamże, s. 41.

> tacja. Od początku lektury zaczęłam wynotowywać strony, gdzie pojawiało się „żyd, żydzi". Kisielewski szczególne ma spojrzenie na te sprawy – ojciec jego zaprzyjaźniony był z Żydami. Znał środowisko polskich pisarzy i intelektualistów pochodzenia żydowskiego. Ponadto jest bardzo otwarty, nie boi się stwierdzeń ryzykownych, oscylujących na granicy uprzedzenia, a przy tym cały czas ten swój stosunek do Żydów analizuje, czy mówiąc „oni", nie jest się antysemitą. Dla mnie to najcenniejsze z tego, co o 68 roku przeczytałam. (KOK, s. 18)

Stosunkowa obszerność i szczegółowość zapisu potwierdza rangę poruszanych kwestii. Z tych fragmentów wysnuwam dwa wnioski; po pierwsze, istnieje w obrębie tematyki Marca '68 roku jako tematu twórczości ścisły związek poezji[48] i prozy, po wtóre, narratorka potwierdza, że emigracja jest jednym z najważniejszych doświadczeń jej życia[49], a umieszczenie odniesienia biograficznego

[48] Poetyckie odwołania do emigracji tzw. marcowej dostrzegam w utworach poetyckich: *Elegia o kaflowym piecu*, s. 43, *** (*Rozstawiło nas życie po kątach*), s. 35, z tomu *Indian Summer*, Wydawnictwo Sigma Press, Albany, N.Y., 1982; *Ogrody i domy*, z tomu *W słońcu listopada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 23–24; *Powrót – podróż sentymentalna 1*, z tomu *Znów szuka mnie wiatr*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001, s. 6; *Powroty*, z tomu *Ogrodem i ogrodzeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, s. 66.

[49] Do tej pory na emigracyjny charakter twórczości Anny Frajlich zwracało uwagę wielu badaczy. Jerzy Gizella, Jarosław Anders i Tomasz Popławski pochylali się nad zmianami miejsca życia poetki i ich związkiem z twórczością: „Emigracja, a właściwie ciąg emigracji, jest niewątpliwie najważniejszym doświadczeniem jej życia", cyt. za: T. Popławski, *W poszukiwaniu środka świata. Szkic o poezji Anny Frajlich*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski. Tygodniowy dodatek literacko-społeczny", 10 VI 1993, s. 1. Jako trzy następujące po sobie fazy zmagań duchowych doświadczenie emigracji przedstawiła Maja Elżbieta Cybulska. Joanna Rostropowicz, Stanisław Baliński, Tom Bird, Renata Gorczyńska, Krystyna Olszer, Sławomir Iwasiów, Grażyna Drabik podkreślali autobiograficzny wymiar twórczości poetyckiej Frajlich. Zob. R. Gorczyńska, *Czarne lasy, czarne wody*, „Kultura" 1987, nr 1–2, s. 199; K. Olszer, *Nowy tomik poetycki Anny Frajlich*, „Przegląd Polski", 2 XII 1993, s. 6; S. Iwasiów, *Życie płynie szybciej*, „Art. Papier", 1 VIII 2013, s. 231; G. Drabik, *Na skraju cienia*, „Przegląd Polski", 8 V 1986, s. 12. Iwona Smolka pisała: „Poeta staje się nieuchronnie podmiotem wiersza, gdyż w nim trwa świat będący przedmiotem porównań w celu oswajania nowej przestrzeni. Liryka musi więc penetrować «ja», gdyż inaczej nowe zawsze pozo-

w omawianym gatunku dodatkowo wzmacnia jego autentyczność. Usytuowanie wymienionych przeze mnie problemów także w diarystyce (obok poezji) wskazuje, że są one nie tylko literackim tworzywem, ale stanowią treść życia autorki, stają się jej codziennością.

Dziennik może być wreszcie zapisem praktyki krytycznej, która poprzez odwołania do innych twórców ukazuje autorski stosunek do nich, również do literackich zjawisk. Tego rodzaju zapisy pozwalają ponadto określić stosunek autora do tradycji literackiej[50]. W zapisie z 29 sierpnia narratorka rejestruje swoją rozmowę ze Stanisławem Bednarczykiem, który zdecydował się na kolejną emigrację – na skutek przykrości, których doświadczył od ówczesnych przedstawicieli emigracji londyńskiej. Bohaterka snuje w obrębie tego wątku dywagacje, w których określa własny stosunek do tej sytuacji jako ogólnego zjawiska:

> Środa, 29 sierpnia
> [...] wydaje mi się, że ma to głębsze podłoże, bo i ja chciałabym wyemigrować. Powtórzyć jeszcze raz i lepiej to doświadczenie. Skoro już się raz zostało emigrantem i zobaczyło się, że to dobre, to czemu nie powtórzyć tego z lepszymi wynikami. To zresztą zrobił Mrożek. Mrożek słuszniej niż Bednarczyk naturalnie, bo dalej. (PMzŻ, s. 71)

Dziennik Anny Frajlich staje się także zbiorem wypowiedzi na temat konkretnych tekstów literackich:

---

stanie obce i nieznane, a więc niemożliwa będzie obiektywizacja własnej wypowiedzi". Taż, *Wypełnianie konturu*, „Twórczość" 1983, nr 12, s. 132. Dotychczasowy stan badań w obrębie tego aspektu zawierają także następujące publikacje: J. Gizella, *Jak owad w bursztynie*, „Topos" 2002, nr 6, s. 202; J. Rostropowicz, *Poezja nie straconego czasu*, „Ex Libris" [dodatek do „Życia Warszawy"], 7 XII 1994, s. 31–32, M.E. Cybulska, *Uwikłana wśród żywiołów. O liryce Anny Frajlich*, „Tydzień Polski", 4–10 XI 1981, s. 5A; S. Baliński, *Poetka odjeżdżająca w świat*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1977, nr 69, s. 3; *Słowo wstępne prof. Toma Birda na wieczorze autorskim Anny Frajlich-Zając, zorganizowanym przez Sekcję Literatury i Sztuki Polskiego Instytutu Naukowego w dn. 26 października br.*, „Tydzień Polski", 3–4 XI 1978, s. 3A – rubryka: „Wydarzenia Kulturalne" – *Wieczór autorski Anny Frajlich*.

[50] P. Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, dz. cyt., s. 41–42.

> Poniedziałek, 1 października
> W pociągu czytam *Szkice rodzinne* Heńka. Dochodzę do *Ojczyzny* po *Buszującym po drogach*, który ma swoje lepsze i słabsze miejsca. Natomiast *Ojczyzna* to diament czystej wody, arcydzieło nieskazitelne w swej linii fabularnej (o ile), w argumentach na ten główny temat – ojczyzna. Obrazowość, szczególnie części wiejskiej, fantastyczna. (PMzŻ, s. 74)

Badaczka literatury znane sobie fakty z życia pisarzy czyni tropem interpretacyjnym dla konkretnych utworów, jak w przypadku Miłosza:

> Czwartek, 4 października
> Po rozmowie z Renatą na temat *Roku myśliwego* przyszły mi do głowy następujące domysły:
> 1) krytyka Lovella i jego picia itp. może mieć podwójny adres, może to też być skierowane przeciw komuś innemu – zależnemu od psychiatrów, leczenia z depresji, alkoholizmu itp.
> 2) ta próżność dotycząca wyglądu i kondycji fizycznej podobna do próżności Dąbrowskiej, chociaż inaczej wyrażona. Jest to w dużej mierze związane z faktem, że w końcu autor jest w jakimś tam stopniu, po transformacji w narratora czy podmiot liryczny, bohaterem swego romansu, czyli twórczości. (PMzŻ, s. 75–76)

Klasyfikację tę rozszerzam o stosunek narratorki do innych wytworów sztuki, konkretnie do utworu filmowego. Zapis dotyczący filmu *Postcards from the Edge* ukazuje narratorkę jako uczestniczkę kultury:

> Niedziela, 7 października
> Ten film *Postcards from the Edge* jako najlepszy odrobinę nas rozczarował. Doskonałe kreacje dwóch doskonałych aktorek (Shirley MacLaine & Meryl Streep) i parę doskonałych kreacji doskonałych aktorów w rolach drugorzędnych. Ale to wszystko zwieszone na niczym, właśnie na „edge". Wszystko jakby etiudy, videocamee i w dodatku z pozytywną tezą przezwyciężenia nałogu. Porównuję z filmami *Wszystko o Ewie* lub *Bulwar Zachodzącego Słońca*, bo niby to samo środowisko. Tamto to były pełne filmy, tutaj bardzo subtelna i odważna charakterystyka, dobry humor. Podobało mi się odezwanie bohaterki do terapeutki w klinice: „Do you talk only in bumper stickers?". (PMzŻ, s. 76)

Fragment powyższy podobnie jak ten, w którym zawarte są odniesienia do Marca '68, potwierdza, że tematy podejmowane

przez Annę Frajlich w obrębie poezji są realizowane także w prozie. To w poezji bowiem autorka *Ogrodem i ogrodzeniem* określa swój stosunek do innych dziedzin sztuki[51].

Everyday narratives. On Anna Frajlich's diaries

Summary

Analysis of the diaries of Anna Frajlich using the classification system adopted by Paweł Rodak demonstrates the prosaic work in a system of eight functions and a number of intertwined problems which play out in everyday life.

This occurs on the three fronts: in the family, at work and in literature, specified in greater detail as day-to-day activities the emigrant is engaged in regarding Polish culture and literature, teaching activities, publications, the promotion of her own poetry, and work as a literary critic. The author's daily agenda is full of meetings, dealing with correspondence and encounters with other fields of art. What comes to the fore in the context of emigrant biography is the fact that the diary serves as a collection of notes on other diaries, and as a record of her own practice of criticism. The narrator-emigrant situates herself in this domain, liberated by the diaries by Miłosz or Kisielewski.

[51] W swojej poezji Frajlich odwołuje się do innych dziedzin sztuki: rzeźby w lirykach – *W drewnie*, z tomu *łodzią jest i jest przystanią*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-Bezrzecze 2013, s. 20; *W muzeum*, tamże, s. 65; filmu – *Spotkanie z Lacombe Lucien*, z tomu *Aby wiatr namalować*, Oficyna Stanisława Gliwy, Londyn 1976, s. 41–42; malarstwa – *Braque – wystawa retrospektywna*, z tomu *Ogrodem i ogrodzeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, s. 34; *Kobiety Renoira*, z tomu *Between Dawn and the Wind* (*Pomiędzy świtem i wiatrem)*, Host Publications, Austin, Teksas, 1991, 2006, s. 90; *Ogrody Moneta*, z tomu *Indian Summer*, Wydawnictwo Sigma Press, Albany, N.Y., 1982, s. 15; *Martwa natura*, z tomu *łodzią jest i jest przystanią*, Wydawnictwo Forma, Szczecin-Bezrzecze 2013, s. 34; muzyki – *Koncert kameralny*, z tomu *Tylko ziemia*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1979 (wznowienie *Aby wiatr namalować. Tylko ziemia*, koLekcja eleWatora, Fundacja Literatury im. Henryka Berezy, Szczecin 2016), s. 79, *Sonante*, s. 11, *G-dur*, s. 21, z tomu *Znów szuka mnie wiatr*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001; *Brooklińska kancona*, z tomu *Ogrodem i ogrodzeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, s. 51.

ALEKSANDRA SMUSZ

Mityzacja biografii na przykładzie narracji o Brunonie Schulzu. Rekonesans i perspektywy badawcze

Życie wybitnych twórców często obrasta mitami, a ich biografie ulegają stereotypizacji i są podatne na zniekształcenia[1]. Dlatego – jak stwierdza Anita Całek – aby pozostać w żywym nurcie dyskursu, muszą być „pisane wciąż na nowo, ciągle ujmowane inaczej"[2]. W sposób wyjątkowy tyczy się to losów Brunona Schulza, dla którego mit stanowił jedno z najważniejszych zagadnień pisarstwa – i wtórnie przeniknął do prac biograficznych o artyście[3].

W narracjach poświęconych drohobyckiemu grafikowi nierzadko mamy do czynienia nie tyle z jego rzeczywistym życiem, ile z legendą[4]. Według *Słownika terminów literackich* legenda literacka to zespół mniemań o twórcy, gdzie fakty łączą się ze zmyśleniem[5]. Najprostszym przykładem elementów legendowych w Schulzowskiej biografistyce może być szczególne zwracanie uwagi, zarówno w pracach popularnych, jak i naukowych, na jego niski wzrost, nieśmiałość czy bezgraniczne przywiązanie do prowincjonalnego Droho-

---

[1] A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012, s. 481.

[2] Tamże.

[3] Artysta wyjaśnia swoje rozumienie tego zagadnienia w eseju pt. *Mityzacja rzeczywistości*. Zob. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 11–12.

[4] Por. S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, wyd. 2, Lublin 1994, s. 29.

[5] *Legenda literacka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2010, s. 272.

bycza. Rzecz jasna, każda z tych informacji jest prawdziwa, ale specyficzny sposób ich wprowadzania, np. przy użyciu deminutywów, sprawia, że kreują uszlachetniony, wzbudzający politowanie obraz pisarza. Obserwuje się również to, że czasami dostępne opracowania nie zachowują proporcji między treściami o charakterze anegdotycznym a ważnymi problemami biografii autora *Sklepów cynamonowych*.

Dla przykładu Artur Sandauer nazywa artystę „nieśmiałym człowieczkiem"[6] i podobnie ukazuje go Bohdan Budurowycz, możliwe, że inspirując się *Rzeczywistością zdegradowaną*, gdyż używa identycznej leksyki: „Skromny nieśmiały człowieczek – nauczyciel rysunków i prac ręcznych, który szczerze nienawidził i pogardzał swoją profesją – Schulz pochodził z Drohobycza"[7]. Z kolei Jerzy Jarzębski powiada, że „Bruno był trzecim i ostatnim dzieckiem swoich rodziców, był też z całego rodzeństwa najbardziej niepozorny – maleńki, filigranowy, na wszystkich zbiorowych zdjęciach, jakie się zachowały, wyróżniał się szczupłą, chłopięcą sylwetką"[8]. W podobnym tonie wypowiadają się o pisarzu także np. John Updike oraz Adam Zagajewski[9]. Stanisław Barańczak zauważa, że portret autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, wspierający się na wskazanych cechach, utrwalony jest w zbiorowej wyobraźni kulturalnej[10].

Jednak podkreślanie takich przypadkowych atrybutów, jak niski wzrost, nieśmiałość czy status prowincjusza z Drohobycza, to zaledwie punkt wyjścia do dalszego rozwijania spójnej interpretacji faktów z życia artysty. Zestawienie niektórych aspektów badań biograficznych w dziedzinie schulzologii z dokumentami źródło-

---

[6] A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 31, s. 6, przedr. w: tegoż, *Dla każdego coś przykrego*, Kraków 1966, s. 57.

[7] B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, przekł. M. Adamczyk-Garbowska, [w:] *Bruno Schulz in memoriam...*, dz. cyt., s. 10.

[8] J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 29.

[9] Zob. J. Updike, *Skromny geniusz Bruno Schulz*, przekł. J. Zieliński, „Literatura na Świecie" 1980, nr 8, s. 359; A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam...*, dz. cyt., s. 19, 22, 23.

[10] S. Barańczak, *Twarz...*, dz. cyt., s. 26–27.

wymi prowadzi do wniosku, iż prezentują one losy pisarza, zmierzając do udowodnienia, że był on ubogim, niezaradnym życiowo, małomiasteczkowym twórcą, na którego los zsyłał same niepowodzenia, czemu jednocześnie towarzyszy lekceważenie jego osiągnięć. Według Wojciecha Wyskiela można wręcz mówić o „osławionej niezaradności" pisarza[11]. Taki obraz drohobyckiego grafika wyłania się z *Regionów wielkiej herezji* oraz z innych publikacji wykorzystujących jako podstawę faktograficzną pracę Jerzego Ficowskiego.

Rozpatrzmy zatem kilka reprezentatywnych i zarazem jaskrawych przykładów ilustrujących zasygnalizowany problem. Sandauer twierdzi, że debiut literacki Schulza był dziełem przypadku[12], co pośrednio deprecjonuje sukces artysty. Tak samo komentuje tę okoliczność Zagajewski, stwierdzając, że „głównie dzięki protekcji Zofii Nałkowskiej utalentowany nauczyciel rysunku staje się literacką sensacją sezonu"[13]. Prawo do samodzielnego wypracowania owego triumfu odbiera drohobyckiemu grafikowi także Barańczak, według którego „przydarzyła się" mu rola wielkiego pisarza[14]. Znany poeta i tłumacz przekonuje:

> Nagły rozbłysk literackiej sławy w latach trzydziestych był – Schulz nie miał co do tego złudzeń – zjawiskiem o dość elitarnym zasięgu i w jakiejś mierze spowodowanym przez zbieg okoliczności (wątpliwe, czy *Sklepy cynamonowe* znalazłyby wydawcę, gdyby nie poparcie Zofii Nałkowskiej, która omal nie odmówiła, kiedy ktoś życzliwy próbował ją nakłonić do przeczytania rękopisu nikomu nieznanego prowincjonalnego nauczyciela...)[15].

Jarzębski sądzi natomiast, że „niezaradny Schulz zapewne nigdy sam nie umiałby się starać o wydanie swych tekstów, gdyby nie pośrednictwo kobiet"[16].

---

[11] W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 141.

[12] A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, dz. cyt., s. 57.

[13] A. Zagajewski, *Drohobycz...*, dz. cyt., s. 19.

[14] S. Barańczak, *Twarz...*, dz. cyt., s. 27.

[15] Tamże, s. 31.

[16] J. Jarzębski, *Schulz...*, dz. cyt., s. 52.

Tymczasem wszystkie powyższe wypowiedzi o debiucie literackim artysty są niczym innym jak biografemami[17] utrwalającymi jego mit jako nieporadnego życiowo człowieka. Według Grzegorza Józefczuka

> mit biograficzny zaprasza i kusi, aby piszący o autorze *Sklepów cynamonowych* bez obaw rozwijali publicystyczne skrzydła wyobraźni, skoro fakty nie stanowią granicy weryfikacyjnej, bo ich po prostu niewiele, a niemal wszystko, co wiemy o Schulzu, pochodzi z drugiej lub trzeciej ręki (sporo od ludzi, którzy „znali" Schulza, będąc dziećmi!), lub z listów Schulza, które nie były faktograficznymi pamiętnikami[18].

Demitologizacja nie zawsze jest łatwa, bo legenda biograficzna stała się dla szerokiego audytorium realnością i współtworzą ją wątki silnie rozpropagowane w pracach badawczych, nieraz firmowane nazwiskami wybitnych uczonych[19]. Trudności nastręcza tutaj również umiejętne posługiwanie się tworzywem językowym, ponieważ tłumaczenie częstokroć oczywistych zagadnień w pracy naukowej musi uzyskać adekwatną formę wyrazu i rozbudowaną argumentację. Jak zauważa bowiem Bogdan Wojciszke, „ludzie stawiają znacznie wyższe wymagania informacjom zaprzeczającym ich ulubionym hipotezom niż danym, które je potwierdzają"[20].

---

[17] Kategorię biografemu, czyli uproszczonej informacji na temat życia przedstawianej postaci, sformułował Roman Zimand w kontekście prezentacji losów Stanisława Brzozowskiego. Zob. tegoż, *Uwagi do przyszłej biografii Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974, s. 378–379.

[18] G. Józefczuk, *Bruno zmistyfikowany, Drohobycz zmanipulowany. Nowe perspektywy badań*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 686. Pisząc o listach, „które nie były faktograficznymi pamiętnikami", Józefczuk zapewne miał na myśli dzienniki, na bieżąco rejestrujące spisywane przez autora fakty, a terminu „pamiętnik" użył omyłkowo.

[19] Por. J. Łotman, *Biografia literacka – i kultura*, przekł. B. Żyłko, „Odra" 2016, nr 3, s. 34.

[20] B. Wojciszke, *Dane i pseudodane w procesie spostrzegania ludzi*, [w:] *Złudzenia, które pozwalają nam żyć. Szkice ze społecznej psychologii*

Tymczasem biografem eksponujący przypadkowość debiutu Schulza należy skomentować następująco: istotnie, autorka *Romansu Teresy Hennert* była zachwycona rękopisem pierwszego tomu opowiadań artysty, jednak nie sprawiło to, że go wydano. W rzeczywistości mecenasem pisarza został jego majętny brat Izydor, który sfinansował publikację *Sklepów cynamonowych* w warszawskim „Roju"[21]. W dwudziestoleciu międzywojennym, tak samo jak dziś, zadebiutować mógł właściwie każdy literat, o ile posiadał pieniądze na ogłoszenie drukiem swego dzieła. Jeśli więc Nałkowska pomogła w czymś Schulzowi, to nie w wydaniu *Sklepów cynamonowych*, lecz w tym, że wyrażając pochlebną opinię na temat jego twórczości, utwierdziła go w przekonaniu, iż kroczy właściwą drogą, a napisane przez niego utwory zasługują na zaprezentowanie szerokiej publiczności. W ślad za tym poszło pozytywne zrecenzowanie przez pisarkę opowiadań artysty tuż po jego debiucie i przedstawienie go na warszawskich salonach[22]. Nato-

---

osobowości, red. M. Kofta, T. Szustrowa, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 2001, s. 86.

[21] Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 136. Por. E. Schulz-Podstolska, [*Wspomnienie o Brunonie Schulzu*], [w:] B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebr. i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 61; B. Schulz, *Do Stefana Szumana*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebr. i przyg. do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 38–39. Zamieszczone tutaj wyjaśnienia wykorzystują wnioski sformułowane w artykule: A. Smusz, *Biograficzna narracja kobieca w „Narzeczonej Schulza" Agaty Tuszyńskiej*, „Fraza" 2016, nr 1–2, s. 152–153.

[22] W odpowiedzi na ankietę pisma „ABC Literacko-Artystyczne" Nałkowska uznała *Sklepy cynamonowe* za najciekawszy utwór, jaki przeczytała w 1933 roku. Zob. Z. Nałkowska, *Bruno Schulz: „Sklepy cynamonowe"*, „ABC Literacko-Artystyczne" 1934, nr 1, stały dodatek tygodniowy, s. 2. Halina Maria Dąbrowolska, znajoma autorki *Granicy*, następująco wspomina artystę z okresu po debiucie: „Spotykałam go teraz na przyjęciach u niej. [...] Zofia ze znaną swoją życzliwością wobec nowego talentu spieszyła mu ze swą pomocą. [...] Ale Schulz nie potrzebował protekcji – został już odkryty i przyjęty z zasłużoną uwagą. Na jej rautach widziało się go w grupie «Wiadomości Literackich»". H.M. Dąbrowolska, *Portrety nieobiektywne*, cyt. za: H. Kirchner, [*Słowo wstępne*], [w:] Z. Nałkow-

miast mecenasem, który podjął konkretne decyzje finansowe, prowadzące do wydania *Sklepów cynamonowych*, był Izydor. Postrzeganie debiutu literackiego drohobyckiego grafika jako przypadku jest wynikiem interpretacji tego wydarzenia przez pryzmat mitologii jego niepowodzeń. Ów fakt można odczytać na różne sposoby, ale rozpowszechniona wykładnia przemawia na niekorzyść pisarza.

Innym niedocenianym osiągnięciem artysty, współtworzącym legendę jego nieporadności życiowej, jest otrzymanie przez niego w 1938 roku Złotego Wawrzynu Polskiej Akademii Literatury. Michał Paweł Markowski odnotowuje, że było to „jedyne oficjalne wyróżnienie, które spotkało Schulza za życia”[23]. Zdaniem Wiesława Budzyńskiego autor *Sklepów cynamonowych* zawdzięcza ten sukces nie opublikowaniu dwóch znakomitych tomów opowiadań, ale... znajomościom z członkami PAL: „swej protektorce Zofii Nałkowskiej i krajanowi, Kazimierzowi Wierzyńskiemu”[24]. Ponadto krytyk snuje pesymistyczną wizję okoliczności towarzyszących temu odznaczeniu, przypuszczając, że przeszło ono w lokalnym środowisku pisarza bez echa, choć przecież dane na ten temat mogły nie przetrwać do dzisiejszych czasów:

> Jako datę przyznawania odznaczeń wyznaczono 8 listopada i tego zapewne dnia 1938 roku Złotym Wawrzynem udekorowany został drohobyczanin Bruno Schulz, co zostało następnie odnotowane w rocznym sprawozdaniu gimnazjum, w którym uczył, i jest to chyba jedyny ślad tego odznaczenia w Drohobyczu. Nie wiemy, czy miał choćby okazję choć raz się z tym pokazać, przypiąć ten order. A jeśli już, może wrodzona skromność mu nie pozwalała... W każdym razie żadne takie zdjęcie się nie zachowało i w Drohobyczu o odznaczeniu zapewne mało kto wiedział[25].

---

ska, *Z „Dzienników”. Bruno Schulz*, „Twórczość” 1974, nr 12, s. 69. *Portrety nieobiektywne* Dąbrowolskiej nie zostały wydane – Kirchner przytacza wybrane fragmenty z tego zbioru wspomnień, posługując się manuskryptem.

[23] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 169.

[24] W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 8.

[25] Tenże, *Schulz pod kluczem*, wyd. 2 uzup., Warszawa 2013, s. 360. W innej ze swoich prac Budzyński przytacza wspomnienie Jerzego Drobiszewskiego, który

Budzyński negatywnie interpretuje fakt uzyskania przez Schulza prestiżowego lauru, uważając, że wydarzenie to zlekceważono w Drohobyczu. Pozytywne odczytanie mogłoby jednak brzmieć np. następująco: otrzymanie przez artystę Złotego Wawrzynu PAL było znane drohobyckiej społeczności i wyróżnienie to odnotowano w szkolnej dokumentacji jako ważne osiągnięcie twórcy, mimo że nie miało związku z pracą pedagogiczną.

Informacje wykreowane na podstawie innych treści, nieposiadające potwierdzenia w źródłach, nazywane są pseudodanymi[26]. Tworzenie ich w sposób szczególny tyczy się biografii osób takich jak Schulz, o których życiu zachowało się stosunkowo niewiele materiałów w porównaniu z dokumentacją losów innych artystów. Całek spostrzega, że „w sytuacji braku danych ludzie są w stanie je wygenerować. Zakładając współwystępowanie konkretnych cech, dostrzegają je nawet wtedy, gdy w rzeczywistości ich nie ma"[27].

Kolejną egzemplifikację integralnego mitu biograficznego niepowodzeń autora *Sklepów cynamonowych* przynosi Markowski, interpretując w kategoriach porażki uzyskanie przez niego nominacji do nagrody „Wiadomości Literackich" oraz… opublikowanie tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*[28]. W pierwszym przypadku uczony wskazuje na to, że pisarz nie wygrał konkursu (gdy przecież samo zgłoszenie jego kandydatury było dużym wyróżnieniem), w drugim zaś podkreśla krytycyzm artysty w stosunku do własnych opowiadań i istnienie negatywnych recenzji na ich temat (chociaż niezadowolenie ambitnych twórców z ich dzieł to częste zjawisko, a obok niepochlebnych opinii o *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawiło się wiele pozytywnych głosów, o czym Markowski nie wspomina)[29]. Dlatego trzeba zgodzić

stwierdza, że jako uczeń autora *Sklepów cynamonowych* wiedział o jego odznaczeniu. Zob. W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, dz. cyt., s. 232.

[26] A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, dz. cyt., s. 53.

[27] Tamże, s. 52.

[28] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna…*, dz. cyt., s. 169–170.

[29] Tamże. Zob. przykładowe recenzje *Sanatorium pod Klepsydrą*, zawierające liczne pozytywne uwagi, opublikowane wkrótce po ukazaniu się tego utworu:

się z Barańczakiem, który słusznie twierdzi, że „skupiając się wciąż na tym, czego Schulzowi nie udało się osiągnąć – i tracąc z oczu fakt, że mimo wszystko udało mu się napisać, bagatela, dwie genialne książki – zniekształcamy jego prawdziwy obraz dość zasadniczo”[30].

Mimo że przyznawane nagrody i wyróżnienia, obiektywnie rzecz biorąc, są jednym z kryteriów pozycji zajmowanej przez artystę w środowisku twórców, wypowiedzi na ten temat w narracjach biograficznych poświęconych Schulzowi służą jego detronizacji.

Owych zmitologizowanych i uproszczonych wniosków odnotowano w pracach o życiu drohobyckiego pisarza znacznie więcej. Dotyczą one wielu zagadnień, począwszy od jego wyglądu, a skończywszy na ważnych dla niego relacjach, i w dużej mierze pokrywają się ze wskazanymi przez Charlotte Bühler sferami działalności jednostki, które trzeba uwzględniać w badaniach biograficznych. Są nimi: aktywność zawodowa, życie małżeńskie, pozycja społeczna, wyróżnienia (zdobywane i tracone), znaczące zmiany pozycji materialnej, tworzenie istotnych wspólnot lub ich utrata, czyny i dzieła[31].

Rozpropagowany styl narracji o Schulzu znajduje wyjaśnienie w ustaleniach Doroty Kudelskiej, która wskazuje, że istnieją różne modele biograficzne, udowadniające np. to, że prezentowana postać jest geniuszem lub biednym, nieporadnym artystą[32]. W pracach napisanych w myśl takich uspójniających koncepcji często przypadkowe fakty przedstawia się jako przejawy określonych życiowych ról[33]. Rozpatrywane na tym tle przykłady wypowiedzi

---

M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*, „Kultura” 1938, nr 13, s. 5; L. Piwiński, [*Sanatorium pod Klepsydrą*], „Rocznik Literacki” 1937, t. 6, s. 61; A. Sandauer, *Nowa książka Schulza*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298, s. 8–9.

[30] S. Barańczak, *Twarz...*, dz. cyt., s. 31.

[31] C. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przekł. E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa 1999, s. 47–48.

[32] D. Kudelska, *Lepsza i gorsza biografia*, [w:] *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 252, 255.

[33] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 83.

schulzologów o biografii drohobyckiego grafika nie są pozbawione sensu czy oderwane od rzeczywistości, gdyż ich opinie mają rację bytu. Wszelako problem tkwi w tym, że sprowadzają one jego losy do jednego wzorca interpretacyjnego[34].

Zaprezentowane egzemplifikacje wydarzeń z życia pisarza, odczytane przez schulzologów jako niepowodzenia, mają źródło w *Regionach wielkiej herezji* i innych publikacjach tego samego autora, ale wskazane filiacje dokonują się pośrednio. Ficowski ukazuje artystę jako człowieka niezaradnego życiowo, pokrzywdzonego przez los, co buduje warstwę głęboką jego pracy[35]. „Warstwę powierzchniową w biografii stanowi literalnie odczytany opis życia konkretnej osoby. Natomiast warstwa głęboka to «ukryta» (stanowiąca podstawę dzieła) koncepcja człowieka i jego egzystencji"[36]. Autor *Regionów wielkiej herezji* wielokrotnie podkreśla np. to, że Schulz zadebiutował dzięki Zofii Nałkowskiej (o roli Izydora w wydaniu *Sklepów cynamonowych* wspomina lakonicznie) i zaledwie napomyka o otrzymaniu przez artystę Złotego Wawrzynu PAL[37]. W rezultacie np. stwierdzenie, że uzyskał prestiżowy laur za sprawą znajomości, lub marginalizowanie jego wagi przynoszą dalsze konstatacje krytyków i badaczy, wysnute na tej postawie.

---

[34] Taż, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, dz. cyt., s. 55.

[35] Zob. np. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice…*, dz. cyt., s. 27, 47, 49, 52, 54, 62, 80; tenże, *Przypisy*, [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, s. 373. Por. E. Kosnarewicz, *Biografia i jej związki z psychologią*, [w:] *O biografii i metodzie biograficznej*, wstęp i wybór T. Rzepa, J. Leoński, Poznań 1993, s. 73.

[36] E. Kosnarewicz, *Biografia…*, dz. cyt., s. 73.

[37] Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice…*, dz. cyt., s. 76, 136, 204, 494 (o udziale Zofii Nałkowskiej w debiucie), s. 136 (o roli Izydora w tej samej inicjatywie), s. 54, 501 (o otrzymaniu Złotego Wawrzynu PAL). Informacje na temat sfinansowania przez Izydora wydania *Sklepów cynamonowych* są wymienione tylko w głównej części *Regionów wielkiej herezji* i nie występują w kalendarium. Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice…*, dz. cyt., s. 495–496. Por. tegoż, *Schulz Bruno (1892–1942)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, red. H. Markiewicz, t. 36, z. 1, Kraków 1995, s. 38.

Praca Ficowskiego to biografia z wpisanym w nią określonym z góry scenariuszem przebiegu życia Schulza, niezależnym od obiektywnej rzeczywistości, będącym konstrukcją teoretyczną, która służy do interpretacji wydarzeń składających się na losy pisarza[38]. Autora takiego utworu można nazwać mozaicystą[39]:

> Mozaicysta ma [...] schemat całości w głowie – do niego, jak kamyki, dopasowuje fakty, układając wcześniej znany obraz. Mozaicysta nie odkrywa i nie ma wątpliwości – skrzętnie zbiera każdy detal, by go następnie wykorzystać w sobie znany sposób. Układane przez siebie fakty, dane, cytaty i informacje porządkuje według przyjętych zasad selekcji, podporządkowując ją generalnemu obrazowi biografii, który realizuje[40].

Według Kudelskiej w tego typu publikacjach dochodzi niekiedy do „manipulacji archiwaliami w służbie mitu"[41]. Ich autorzy zakładają, że odbiorca nie zada sobie trudu, by zweryfikować dokumenty źródłowe[42].

---

[38] Por. D. Lalak, *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*, Warszawa 2000, s. 16.

[39] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, dz. cyt., s. 223–224.

[40] Tamże, s. 224.

[41] D. Kudelska, *Lepsza i gorsza biografia*, dz. cyt., s. 256.

[42] Iwona Wiśniewska twierdzi, że niektórzy biografowie świadomie zakłamują obraz ukazywanych postaci: „Stworzenie wizerunku własnej osoby to niesłychanie ciężka praca – dlatego badacze ulegają często bohaterowi swych badań. Rozumieją, ile wysiłku włożył w stworzenie mitów na swój temat. Jednak w przypadku korespondencji należy uwolnić się od przemocy cudzego dyskursu i traktować podejmowane w listach zabiegi autokreacyjne jako zabiegi właśnie". Taż, *Formuła przyjaźni. Korespondencja między Elizą Orzeszkową a Leopoldem Méyetem*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 344. Bez wątpienia to pogląd odważny. Nie można jednak wykluczyć tego, że o ile jedni biografowie nieświadomie zafałszowują życie swoich bohaterów, ulegając rozmaitym mitom, o tyle inni mogą podejmować takie zabiegi celowo, np. chcąc umyślnie podtrzymać kłamliwe legendy w społeczeństwie (zwłaszcza gdy w grę wchodzą powiązania między autorem a postacią danej publikacji).

Wydaje się, że biograf drohobyckiego pisarza, niezależnie od tego, jakie treści wyłaniały się z materiałów źródłowych, kolejno odkrywanych przez niego z biegiem czasu, miał swoją tezę na temat losów artysty i nie pozwolił, by jakiekolwiek dane mogły ją obalić. Zapewne wynika to z jednego z podstawowych zniekształceń epistemicznych, jakim jest konserwatyzm poznawczy, czyli „doszukiwanie się potwierdzeń dla wcześniej przyjętych założeń, utrzymywanie raz przyjętych założeń wbrew faktom, zniekształcanie procesów percepcyjnych i pamięciowych w celu zachowania przyjętego wizerunku”[43]. Ujmując rzecz z tego punktu widzenia, trudno zgodzić się z informacjami o krytyku, zawartymi w *Słowniku schulzowskim*, ponieważ czytamy tam, że

> wartość studiów Ficowskiego zasadza się na jego pokorze wobec faktów, na nieuleganiu skłonności do promowania własnych koncepcji i wątpliwych hipotez, łatwych w wypadku pisarza bogatego i wieloznacznego, z którego spuścizną – w dodatku – los obszedł się tak niełaskawie. Ambicją Ficowskiego było pokazanie odbiorcom najpierw Schulza takiego, jakim był naprawdę, na podstawie dokumentów i relacji świadków. Dopiero na tym fundamencie można budować syntezy i rekonstrukcje[44].

Stanisław Rosiek, tłumacząc postawę autora *Regionów wielkiej herezji*, stwierdza, że był on „biografem Schulza, biografem o wyraziście zarysowanej koncepcji jego osoby i jego twórczości, nie zaś kronikarzem, dla którego każdy fakt z życia jest ważny i który z zasady powstrzymuje się przed hierarchizacją i wyborem”[45].

Strategia Ficowskiego, z pewnością stosowana przez niego nieświadomie, prawdopodobnie ma źródło w jego wielkim zaangażowaniu emocjonalnym w przedstawienie artysty, uwarunkowanym

---

[43] P. Bednarz-Łuczewska, M. Łuczewski, *Podejście biograficzne*, [w:] *Badania jakościowe. Metody i narzędzia*, red. D. Jemielniak, t. 2, Warszawa 2012, s. 105.

[44] *Ficowski Jerzy (ur. 1924)*, [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 116.

[45] S. Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 79.

z kolei tym, że zamordowany przez oficera SS, Karla Günthera, podzielił on tragiczny los tysięcy Żydów, jak również tym, że uzyskał międzynarodowe uznanie dopiero po śmierci. W taki właśnie sposób wyjaśnia zaistniały stan rzeczy Barańczak:

> Popularna legenda Schulza w ostatecznym efekcie czyni go jednym z tych ludzi, którzy przez całe swoje życie irytują bliźnich zapaszkiem życiowego niepowodzenia, jaki zdają się wydzielać, i którzy w związku z tym po śmierci budzą wyłącznie ciepłe uczucia (ponieważ pragniemy podświadomie wynagrodzić im jakoś naszą dawną nieprzychylność, zwłaszcza że teraz nic nas to nie kosztuje). Niezdolni już do wkroczenia z wyciągniętą pomocną dłonią w ich nieodwołalnie zamknięte życie, wyciągamy tę dłoń symbolicznie, zastępczo, wstecz – idealizując ich we wspomnieniu, choćby ta retrospektywna idealizacja miała oznaczać obsadzanie ich w roli idealnych nieudaczników. Zamiast docenić to, czego pomimo wszelkich przeszkód dokonali, dumamy nad tym, co by mogło być, gdyby... gdyby sukces przydarzył im się nieco wcześniej lub śmierć – nieco później[46].

W efekcie autor *Regionów wielkiej herezji* ukazuje niepowodzenia Schulza tak, jak gdyby wychodził z założenia, że żadna przeciwność losu nigdy nie powinna była go spotkać, natomiast triumfy omawia przeważnie lakonicznie, zdając się je ignorować. Trzeba jednak przyznać, że do upowszechnienia takiego stanowiska na jego temat przyczynił się sam drohobycki pisarz, który w korespondencji poświęcał dużo uwagi opisywaniu niezadowolenia z siebie i ze swojego życia[47]. Na przykład wiosną 1934 roku, ciesząc się wielkim powodzeniem dzięki publikacji *Sklepów cynamonowych*, artysta zwierzał się Zenonowi Waśniewskiemu:

---

[46] S. Barańczak, *Twarz...*, dz. cyt., s. 31.

[47] W jednym z listów Schulz zapytał Romanę Halpern o to, jak powodzi się jej „zewnętrznie i wewnętrznie". B. Schulz, *Do Romany Halpern*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, s. 156. Odnosząc tę formułę do samego artysty, zauważmy, że gdy dobrze wiodło mu się „zewnętrznie", to jego „wewnętrzne" postrzeganie tych okoliczności często bywało skrajnie odmienne.

> Nie bierzcie mi za złe, że późno i niewiele odpisuję. [...] dzieje się to z dziwnego zahamowania, jakiemu podlegam od pewnego czasu, jakiegoś braku radości, depresji, dla której nie znajduję dostatecznej przyczyny. Muszę być chyba chory nerwowo. Miałbym teraz dużo powodu do zadowolenia, mógłbym sobie pozwolić na trochę radości, a zamiast tego przeżywam nieokreślony strach, zmartwienie, żałość życia. [...] Nie piszę nic, nawet przepisanie czegoś już napisanego sprawia mi wstręt nieprzezwyciężony. A właśnie spadła na świat taka nieprawdopodobna i błyszcząca wiosna z wszystkimi powiewami, blaskami, przeczuciami – dla mnie tylko po to, by mi uświadomić, że jestem już po tamtej stronie wszystkich wiosen[48].

Kiedy indziej, jesienią 1936 roku, Schulz odkrył przed Romaną Halpern następujące przeżycia:

> Od czasu gdy Pani pisałem, stało się u mnie bardzo źle, nie zewnętrznie, ale sytuacja wewnętrzna bardzo się pogorszyła. Upadłem zupełnie na duchu. Powiedziałem sobie, że nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, nie jestem nawet porządnym nauczycielem. Wydaje mi się, że oszukałem świat jakąś błyskotliwością, że nic we mnie nie ma[49].

Podobne stany emocjonalne towarzyszyły mu bardzo często[50]. W zacytowanym wcześniej *passusie* artysta nazwał je depresją o bliżej nieokreślonym źródle. I rzeczywiście, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa autor *Sanatorium pod Klepsydrą* cierpiał na tego rodzaju zaburzenia, lecz trzeba przyznać, że owa jednostka chorobowa najwyraźniej przybierała u niego dość łagodną formę, umożliwiającą normalne funkcjonowanie i aktywne

---

[48] B. Schulz, *Do Zenona Waśniewskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 67–68.

[49] Tenże, *Do Romany Halpern*, dz. cyt., s. 140–141.

[50] Zob. np. następujące listy Schulza do przyjaciół: *Do Andrzeja Pleśniewicza*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 122; *Do Romany Halpern*, dz. cyt., s. 140–141, 144, 150, 158, 184, 186–187; *Do Anny Płockier*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 200, a ponadto korespondencję przyjaciół adresowaną do Schulza, w której pocieszali go oni w trudnych chwilach: R. Halpern, [*Do Brunona Schulza*], [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 274; W. Gombrowicz, [*Do Brunona Schulza*], [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 280.

życie zawodowe. Ale czy drohobycki grafik nie czuł się tak od dawna lub nawet od zawsze? Nie dysponujemy materiałem, na podstawie którego moglibyśmy to niepodważalnie stwierdzić, do przyjęcia takiego wniosku skłania jednak okoliczność, że Schulz podejmował pokrewne wątki w wielu zachowanych listach z lat 30., niezależnie od wzrastającej sławy i dobrej passy. Opisane stany nasilały się, pisarz próbował z nimi walczyć, lecz stopniowo i nieubłaganie przegrywał w tych nierównych zmaganiach. Artysta wracał do nich, jak gdyby lubował się w ich smakowaniu. Z tego powodu depresja autora *Ulicy Krokodyli* jawi się jako melancholia, która sprawiała, że na drodze stanów apatyczno-lękowych dawał on ujście swojemu temperamentowi[51].

Bohdan Łazora zwraca uwagę na to, że badacze idealizują obraz Schulza wskutek pełnego zawierzenia jego słowom[52], co niewątpliwie stoi w ścisłym związku z błędnym uznaniem korespondencji za „zwierciadło przechadzające się po gościńcu" życia. Okoliczność ta powołuje do istnienia poddaną mitologizacji, a więc nieprawdziwą biografię, co sam Schulz niezwykle trafnie ujmuje w słowach: „Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrzony na własne znaczenie duchowe, jest

[51] W dawnej, współczesnej artyście, terminologii medycznej nie odróżniano depresji od melancholii, natomiast teraz się je rozgranicza. Zob. *Melancholia*, [w:] *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2005, s. 803. Pisarz, analizując w korespondencji swoje emocje, używa obu tych określeń. Obecnie depresja oznacza zaburzenie psychiczne polegające na głębokim przygnębieniu i zniechęceniu, a melancholia jest lżejszym w porównaniu z nią stanem przygnębienia i apatii, ale też nastrojem powściągliwego smutku i zadumy. Zob. *Depresja*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, oprac. E. Sobol, Warszawa 2007, s. 133. Por. *Melancholia*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, s. 436. Istnieje jeszcze zjawisko pośrednie, a mianowicie typ depresji zwany depresją melancholijną. Zob. E. Jackowska, *Od smutku do afirmacji życia*, „Zeszyty Naukowe Collegium Balticum" 2014, nr 8, s. 150.

[52] B. Łazora, *Bruno Schulz w środowisku profesorów i uczniów drohobyckiego Gimnazjum imienia Władysława Jagiełły*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof...*, dz. cyt., s. 757.

niczym innym jak mitem”[53]. Innymi słowy, historia człowieka ukształtowana na takiej podstawie łatwo może przerodzić się w swoistą hagiografię.

Mirosław Perz wypowiada się przeciwko niedbałemu i powierzchownemu uprawianiu biografistyki przez „autorów nią zainteresowanych, ale niemających w tym zakresie odpowiednich kompetencji”[54]. Według Danuty Lalak taka sytuacja wymaga zwrócenia się w stronę doświadczenia Innego i tego, co w nim niepowtarzalne[55]. Dopiero później należy uruchomić swoje struktury interpretacji i rozumienia[56]. Artysta w jednym z listów sformułował postulaty zbliżone do wskazanych przez badaczkę – w kontekście deklarowanego przez niego stosunku do poznawania ludzi: „Gdy przystępuję do nowego człowieka, wszystkie doświadczenia dotychczasowe, antycypacje, z góry ułożone taktyki stają się nieprzydatne. Między mną a każdym nowym człowiekiem zaczyna się świat na nowo, jak gdyby nic jeszcze nie było dotychczas ustalone i zadecydowane”[57].

W subiektywnej i zmitologizowanej narracji Ficowskiego (ale również w innych publikacjach napisanych z takiej perspektywy) w spektrum ryzyka w szczególności znajduje się odpowiedzialność biografa, który utrwala i popularyzuje wiedzę o człowieku kultury,

---

[53] B. Schulz, *Exposé o „Sklepach cynamonowych”*, przekł. J. Ficowski, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, dz. cyt., s. 5. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* napisał zacytowany szkic w języku niemieckim na potrzeby starań o wydanie swoich utworów za granicą.

[54] M. Perz, *Uwagi o biografii muzycznej*, [w:] *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27–29 października 1994*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 104.

[55] D. Lalak, *Życie…*, dz. cyt., s. 21.

[56] Tamże, s. 105.

[57] B. Schulz, *Do Marii Kasprowiczowej*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, dz. cyt., s. 48. Udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy artysta istotnie wprowadzał w życie tę zasadę, byłoby bardzo trudne, ale niezależnie od tego owo stwierdzenie jest godne przytoczenia jako interesujący przykład opisu fenomenologicznej postawy bez przedzałożeń.

oraz wpływa na to, jak pamięć o nim funkcjonuje w społeczeństwie, co o nim wiemy, a czego nie wiemy. Z dużą siłą wyrazu przedstawia ten problem Tadeusz Boy-Żeleński w *Ludziach żywych* i w *Brązownikach*, sprzeciwiając się dominującemu w biografistyce dydaktyzmowi, zadającemu kłam życiu wielu wybitnych pisarzy[58]. W opinii Anity Całek postulatem przyświecającym biografii naukowej powinna być rezygnacja z funkcji edukacyjnej i moralizującej na rzecz celów poznawczych[59]. Wydobycie na światło dzienne przemilczanych faktów lub wykazanie, że zostały one zinterpretowane w sposób utrwalający mitologię niepowodzeń drohobyckiego artysty, niejednokrotnie jest możliwe. Zarówno wtedy, gdy na nowo spojrzymy na niektóre wydarzenia, przyjmując postawę fenomenologiczną, jak i wówczas, kiedy sięgniemy do zachowanych porównawczych materiałów źródłowych, np. korespondencji czy wspomnień[60].

Całek zauważa, że każda biografia powinna być jawnie umocowana w określonej koncepcji psychologicznej, np. fenomenologiczno-egzystencjalnej, poznawczej, psychoanalitycznej, behawioralnej, humanistycznej[61]. Jeśli się tak nie dzieje, autor w swoich rozważaniach zazwyczaj nieświadomie opiera się na potocznej wiedzy z zakresu psychologii (z przewagą określonej koncepcji) i wyjaśnieniach stereotypowych, które służą nam w codziennym funkcjonowaniu, lecz są bardzo zawodne jako narzędzia badawcze[62]. W *Regionach wielkiej herezji* oraz innych publikacjach ba-

---

[58] Zob. T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, wyd. 2, Warszawa 1975; tenże, *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, oprac. H. Markiewicz, przedm. M. Janion, Warszawa 1956.

[59] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, dz. cyt., s. 77.

[60] Por. D. Kudelska, *Lepsza i gorsza biografia*, dz. cyt., s. 258.

[61] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, dz. cyt., s. 128.

[62] Taż, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, dz. cyt., s. 52. Stwierdzenie to można także odnieść do badania twórczości literackiej. Kazimierz Cysewski twierdzi, że „nawet jeżeli *explicite* żadne zdania na ten temat

zujących na tej pracy dominującą zakamuflowaną koncepcją psychologiczną jest behawioryzm. Ukazują one Schulza nie jako człowieka w pełni odpowiedzialnego za podejmowane czyny, lecz uzależnionego w swoim postępowaniu od czynników zewnętrznych. Przeważający stereotyp to natomiast wspomniany przez Kudelską model ubogiego, niezaradnego życiowo artysty, znamienny dla behawioryzmu.

Wskazaną koncepcję należy uznać za najmniej obiecującą perspektywę spojrzenia na wybitną jednostkę[63]. O jej zastosowaniu w narracjach biograficznych poświęconych pisarzowi świadczy chociażby postrzeganie jego osiągnięć jako wytworu okoliczności i przemożnego wpływu środowiska, nie zaś własnej inicjatywy czy współwystępowania jej z przedsięwzięciami innych osób. Zatem w myśl behawioryzmu, skrycie obecnego w narracjach poświęconych Schulzowi, rozmaite wydarzenia z życia autora *Sklepów cynamonowych* przedstawiane są jako dowody poniesionych przez niego porażek, podczas gdy prezentując te same wypadki w świetle np. psychologii poznawczej, należałoby uznać, że artysta mimo wielu przeszkód konsekwentnie realizował swoje zamierzenia. Osoba wykreowana przez behawiorystów jest „istotą reaktywną, każdorazowo popychaną przez przypadkowe bodźce i przez innych ludzi, przystosowującą się do otoczenia pod naciskiem nagród i kar"[64]. Zapewne za sprawą tej teorii psychologicznej, nieświadomie wykorzystywanej przez badaczy i krytyków, w pracach traktujących o biografii pisarza w sposób szczególny zostały uwzględnione

nie padają, to taka hipoteza istnieje jako warunek spójnej całości i daje się określić w procedurach interpretacyjnych". Tenże, *Historycznoliterackie ujęcia osobowości Mickiewicza*, [w:] *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby. Materiały konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza oraz Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku w dniach 23–25 września 1997 roku*, red. tenże, Słupsk 1999, s. 8.

[63] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, dz. cyt., s. 180.

[64] J. Kozielecki, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, wyd. 10, Warszawa 2000, s. 79.

jego wyróżnienia, a właściwie ich pozorowany brak. Są one bardzo ważne w behawioryzmie jako wyraz pozytywnych i negatywnych wzmocnień jednostki. Niezwykle przenikliwie wypowiada się o tym Józef Kozielecki w kontekście humanistycznej samorealizacji, wskazując na wszechobecne przecenianie mierzalnych efektów pracy twórczej:

> W rzeczywistych systemach instytucjonalnych, w których dominuje duch rywalizacji i sukcesu, ludzi interesuje prawie wyłącznie wynik czynności twórczych. Wynik ten [...] decyduje o ocenie jednostki; staje się towarem, który można sprzedać lub kupić. Tymczasem dla człowieka, który dąży do samorealizacji, twórczość staje się źródłem nowych doświadczeń i rozwoju własnej osoby. Nie tyle interesuje go produkt pracy inwencyjnej, co same przeżycia twórcze[65].

Koncepcja behawiorystyczna niewątpliwie ujednolica obraz autora *Sklepów cynamonowych*, będąc w ścisłym związku z mitem niezaradnego życiowo pisarza, zupełnie uzależnionego w działaniu od czynników zewnętrznych.

Mimo że trudno zgodzić się z wieloma elementami tej teorii, zarówno pozostając w obrębie samej psychologii, jak i anektując ją do badań nad biografią Schulza, nie należy całkowicie przekreślać ustaleń behawiorystów. Wpływy otoczenia mają wszak duże znaczenie w życiu człowieka. Jednak ograniczanie się głównie do nich to zbyt wąska płaszczyzna ujęcia jednostki: „Współczesne badania – szczególnie prowadzone przez psychologów o orientacji poznawczej i psychodynamicznej – wykazują, że zachowanie człowieka, jego kontakty osobiste i praca zawodowa, jego reakcje agresywne i afiliacyjne, reguluje nie tylko środowisko, ale również czynniki wewnętrzne”[66].

Dlatego główną koncepcją stwarzającą współcześnie możliwość znacznie bardziej obiektywnego ukazania życia człowieka jest psychologia poznawcza, w myśl której zostały zinterpretowane ukazane tutaj przykładowe fakty z biografii Schulza. Nie margina-

[65] Tamże, s. 243.

[66] Tamże, s. 79.

lizuje ona, ale też nie przecenia oddziaływania zewnętrznego świata na jednostkę, w zamian traktując ją przede wszystkim jako samodzielny i odpowiedzialny podmiot działań, świadomie dokonujący autokreacji. Kozielecki tłumaczy:

> Zwolennicy tej koncepcji uznają, że człowiek nie jest ani marionetką sterowaną całkowicie przez środowisko zewnętrzne, ani niewydarzonym aktorem zależnym od nieświadomych sił popędowych, jest raczej samodzielnym podmiotem (osobą), który w dużej mierze decyduje o własnym losie, który na ogół świadomie i celowo działa w coraz bardziej złożonym labiryncie współczesności[67].

Orientacja ta wydaje się szczególnie przydatna w biografistyce poświęconej artystom takim jak Schulz, gdyż psychologowie poznawczy kładą nacisk na rolę twórczości w życiu człowieka, implikującej rozwój kultury oraz umożliwiającej przekraczanie przez niego własnych ograniczeń[68].

Mythologization of biographies using the narrative about Bruno Schulz as an example. Exploration and research perspectives

Summary

Myth is one of the most important themes in the writings of Bruno Schulz and, indirectly, it penetrated the author's biographical narratives, in which we often deal not so much with his real life, but rather a legend. The combination of selected aspects of biographical research in the field of *schulzology* with source documents leads to the conclusion: they present the story of a writer, aiming to prove that he was a poor, shiftless provincial author, ceaselessly subjected to failure alongside disregard of his achievements. This article discusses selected myths about Schulz's life and indicates which research methods can be used to present it in a more objective light.

[67] Tamże, s. 170.

[68] Tamże, s. 185.

ANNA PUZIO

Podróże do „wnętrza”. *Uczty i głody* Zyty Rudzkiej

Tocząca się na równoległych płaszczyznach narracyjnych akcja powieści *Uczty i głody* została wypełniona, co znamienne dla pisarstwa Zyty Rudzkiej, przez wygnańców losu, żyjących w zagubieniu i poddających się entropijnym odruchom bytu. Autorka konsekwentnie realizuje program nieepickiego modelu prozy[1], w którym optyka rozważań zostaje przeniesiona z dbałości o fabułę, akcję, chronologię, mnogość zdarzeń i ich współzależności – na fragmentarycznie zarysowane profile postaci, naszkicowane odłamki ich tożsamości i realiów życia. Temu celowi służy także operowanie niepełnymi imionami bohaterów. W istocie kreowane sytuacje narracyjne nie zmierzają do eskalacji akcji, a budowane dialogi nie doprowadzają do porozumienia. Brak klasycznie pojmowanej akcji potwierdza struktura powieści: poszczególne kadry tworzą scenopis, projekt filmowy; tak rozumiane ujęcia rozdzielają poszczególne akapity, stanowiąc swoiste pauzy prowadzonego wywodu, lakoniczne i precyzyjne zdania nie opisują i nie

[1] Przemysław Czapliński w monografii *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996* zwraca szczególną uwagę na pojawienie się na gruncie literatury polskiej tendencji, której nazwa powstała poprzez kontaminację dwóch terminów: „nieepicka powieść” (zastosowanej przez Jana Walca w nawiązaniu do twórczości Tadeusza Konwickiego) oraz „poetycki model prozy” (którym posłużył się Włodzimierz Bolecki na określenie modelu prozy dwudziestolecia międzywojennego – jednego z dwu podstawowych kierunków tego czasu – podkreślając wagę istnienia tekstów narracyjnych po roku 1939, poszerzających i budujących nowe językowe obszary). Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 139, 140.

przedstawiają rzeczywistości, a niejako otwierają przestrzeń do interpretacji[2].

Zaobserwowane budowanie narracji oraz wprowadzanie nieoczywistego dla prozy zapisu służy uwidocznieniu zachodzących pomiędzy ludźmi relacji i nawiązywanych kontaktów: niedopowiedzenia i ogólniki intensyfikują więzi, przyczyniają się do ich dramatyzacji oraz „ulirycznienia powieściowości". Na proces budowania dzieła i jego odbioru wpływa także zastosowanie mitów w aspekcie fabularnym (w stopniu mniejszym niż przywołanie postaci mitologicznych), które często ma wymiar utylitarny: przytoczony mit jawi się jako przykład, argument, wyjaśnienie tezy, rzadziej służy reinterpretacji. Ściśle religijny charakter opowieści wiąże się z ich podstawową funkcją – opanowania wierzeń, budowania więzi społecznych, eksplikacji zjawisk przyrody oraz proweniencji świata i człowieka.

Obecność mitu w twórczości pisarki zajmuje szczególne miejsce: stwarzana rzeczywistość przesycona jest pragnieniem zrozumienia, nadania sensu, odnalezienia siebie w chaosie otaczającego świata, ale również ujawnia osobliwe nastawienie na doświadczenie życia i próbę wpisania siebie w pewien porządek. Wpisanie indywidualnego losu w szerszą strukturę sensu zajmowało między innymi Brunona Schulza, dla którego:

> nie ma okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. [...] Duch ludzki niestrudzony jest w glosowaniu życia przy pomocy mitów, w „usensowianiu" rzeczywistości. Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi. Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości"[3].

---

[2] Zwracano uwagę na wymienione cechy w recenzjach *Białych kliszy*. Czynili to m.in. Magdalena Rabizo-Birek, *Zaproszenie na ucztę*; Krzysztof Paczuski, *Metafizyczny dreszcz*; Mateusz Kanabrodzki, *Ewangelia Adama Kadmana*; Tadeusz Komendant, *Zastane*. Co istotne, uwagi te należy odnieść niemal do całej twórczości Zyty Rudzkiej, gdyż wiele mówią o indywidualizmie pisarki, wyrazistości jej stylu, stanowiącego również klucz do tajemnicy jej bohaterów.

[3] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 384, 385.

W prozie autora *Sklepów cynamonowych* mit znajduje odzwierciedlenie w każdym fragmencie rzeczywistości, każdej opisywanej czynności. Rudzkiej zaś mit jawi się jako jakość życia, jako odczuwanie i widzenie świata, jego pierwotności i uniwersalności. Poszukiwanie przyczyn i stymulatorów takiego myślenia o rzeczywistości znajduje uzasadnienia także w pismach Mircei Eliadego, rumuńskiego historyka religii, filozofa, indologa. Według niego:

> obrazy, symbole, mity nie są nieodpowiedzialnymi wybrykami psychiki; odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję: obnażają najskrytsze modalności bytu. [...] Dziś zaczynamy dostrzegać, że ahistoryczna cząstka wszelkiej istoty ludzkiej nie zatraca się, jak myślano w XIX wieku, w dziedzinie zwierzęcej i, w ostatecznym rozrachunku, w życiu, ale wprost przeciwnie – rozgałęzia się i wznosi zdecydowanie ponad nie; ta cząstka ahistoryczna istoty ludzkiej ma na sobie odciśnięte, jak medal, wspomnienie istnienia bogatszego, pełniejszego, nieomal błogostanu. [...] Wymykając się swej historyczności, człowiek nie abdykuje ze swej godności istoty ludzkiej, aby zatracić się w „zwierzęcości”, odnajduje on mowę, a czasami doświadczenie „raju utraconego”. Sny, sny na jawie, obrazy tęsknot, pożądań, zapałów itp. – wszystko to siły, które przenoszą istotę ludzką, historycznie uwarunkowaną, w świat duchowy nieporównanie bogatszy niż zamknięty świat „chwili historycznej”[4].

Wskazane przemieszczenie przybiera w *Ucztach i głodach* formę ocalającą – choć nie jest nośnikiem wizji uładzonego raju, stanowi wybawienie dla bohaterów: ludzi rozbitych, wykluczonych, odosobnionych, ale też skazanych na osamotnienie. Mitologiczność, tak klarownie wpisana w strukturę drugiej powieści Zyty Rudzkiej, właśnie poprzez swą jawność została wszak krytycznie odebrana[5]. Co warte podkreślenia, autorka *Białych kliszy* przedstawia wątek mityczny dzięki renarracji, czyli ponownemu opowiadaniu mitu: przywołuje postacie z mało znanej egipskiej mito-

[4] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974, s. 21, 22.

[5] Na co wskazuje autorka recenzji *Zaproszenie na ucztę*, Magdalena Rabizo-Birek, przywołując stanowiska krytyków, dla których „obecnie korzystanie (nieironiczne) z mitów jest źle widziane”. Taż, *Zaproszenie na ucztę*, „Nowy Nurt” 1996, nr 4, s. 5.

logii, skupiając się na opowieści o Izydzie i Ozyrysie. Tak pojmowany drugi plan czasowy stanowi projekcja impresji oraz odczuć pani Nuzzi. Opuszczona Włoszka snuje mistyczne rozmyślania, stając się w konsekwencji komponentem obserwowanego świata mozaiki egipskiej, gdyż utożsamia się z jedną z córek Echnatona, władcy starożytnego Egiptu. Owo umiejscowienie przedmiotu i podmiotu wizji oddaje relację pomiędzy rzeczywistym a ponadnaturalnym. Pani Nuzzi, odbiorca w akcje percepcji, staje się poznającym podmiotem – wizualizacja wizji prowadzi do zduplikowania sytuacji wizyjnej, skutkującej z kolei powstaniem niejednoznacznych układów przestrzennych wskutek dwoistości materialnego nośnika i niematerialnego obrazu. Ustawiczne balansowanie na granicy tego, co realne, oraz tego, co imaginowane, czyni w efekcie ciało i wyobraźnię miejscem aktualizacji sytuacji wizyjnej.

Snucie narracji wokół dwóch wątków: współczesnego, osadzonego w stolicy Włoch, skoncentrowanego wokół polskich emigrantów, oraz mitycznego, związanego z przypowieścią o dwóch córkach Echnatona, pozwala na zestawienie teraźniejszego losu jednostki z podniosłością przeszłych dziejów[6]. Wspomniana kompozycja ujawnia szyderczy charakter narratorskiego stanowiska na temat życia i śmierci pośród „dekoracji" Wiecznego Miasta. Losy bohaterów toczą się i klarują bynajmniej nie w otoczeniu „enigmatycznych sfinksów i klasycznych kolumn, ale w scenerii opuszczonych dawno i wykorzystywanych co najwyżej czasem przez ekipy filmowe peryferyjnych hangarów lub zniszczonych płyt pilśniowych domków campingowych"[7]. Przeplatanie się dwóch porząd-

[6] Mieczysław Orski zestawił *Uczty i głody* z minipowieścią *Śmierć w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza. Badacz skupił się na miejscu rozgrywanych wydarzeń: rzymskich „dekoracjach" oraz ich usytuowaniu w czasie teraźniejszym i przeszłym. M. Orski, *„Moduły" wśród dekoracji*, „Nowe Książki" 1996, nr 3, s. 14–15.

[7] Jest to wniosek recenzenta Mieczysława Orskiego, który pisząc o układzie czasu teraźniejszego i przeszłego oraz ich oddziaływaniu w wymowie powieści, przywołuje opowiadanie Tadeusza Różewicza *Śmierć w starych dekoracjach*. Bohater utworu Różewicza u kresu życia uświadamia sobie, iż rzeczywistość do-

ków – mitologicznego i współczesnego – prowadzi do zespolenia we wspólnym finale. Uwzględnienie aspektów somatycznych określonych w różnych czasach fabuł zbliża ze sobą dwa światy do tego stopnia, iż polscy emigranci i ich losy jawią się jako ucieleśnienie, odbicie doli bohaterów przypowieści[8].

Bohaterowie, którzy przynależą do współczesnego świata, to samotnicy z wyboru, wyobcowani outsiderzy, wydziedziczeni i wykorzenieni polscy emigranci, ale też mieszkańcy Rzymu, wiodący złudnie uporządkowane życie. Bezsilność i bezradność wygnańców polskich wzmaga ich sytuacja życiowa – przebywanie w obcym mieście, wśród nieznanych „dekoracji” tajemniczego otoczenia, „olbrzymiej atrapy”, w której jednostka „zaczęła wydawać się tekturowa, matowa, pozbawiona wewnętrznej treści”[9]. Ratunkiem dla rozbitej egzystencji mogłaby stać się przeczuwana chwila, by „jednowymiarowa tekturowość przeobraziła się w stęsknioną i pulsującą wielotorowość odczuwania”[10], w swej istocie jednak tak nieuchwytna i niepewna. Kontakty międzyludzkie opierają się na wzajemnym zaczepianiu: nieznajomych, tułaczy, włóczęg. Ich egzystencjalne wymagania nie wykraczają poza niedrogie i liche schronienia oraz przejściowe zapewnienie bytu. Zarówno emigranci, jak i miejscowi lgną do siebie w nadziei na wytęsknione pobudzenie i ofiarne wsparcie. Nie takie są jednak rezultaty pożądanych spotkań, gdyż te przynoszą jedynie doraźne nasycenie erotyczne, poprzez które wzmaga się ich bytowy niedosyt.

---

koła jest tylko atrapą, fałszywym obliczem, a mistyczna tajemnica nie istnieje. Zob. M. Orski, *„Moduły” wśród dekoracji*, dz. cyt., s. 14–15.

[8] Dla Magdaleny Rabizo-Birek pierwsze słowa powieści dobitnie wskazują na taki trop interpretacyjny: „Przecież Bóg stworzył Chińczyka, Żyda, Murzyna, a wszystkich ich podobno na swoje podobieństwo. Kimże on więc jest, ten Bóg, jeżeli nie jest bezcielesną omnipotencją uniesień? Tak, on jest Chińczykiem, Żydem, Murzynem, Tobą, Mną, ale na moment tylko, zaledwie przez ułamki wywyższonych, orgiastycznych sekund uniesienia”. Z. Rudzka, *Uczty i głody*, Warszawa 1995, s. 7.

[9] Tamże, s. 36.

[10] Tamże.

Bohaterowie powieści Rudzkiej biernie poddają się losowi, rzuceni w wir egzystencjalnych wyzwań współczesności, jawią się jako ułamki spójnego niegdyś świata. Jako bezradnie miotające się marionetki, skazane na wegetowanie pośród rzymskiej scenografii, zyskują status bezwolnych aktorów, dryfujących w czasie „wiecznych powtórek", gdzie „tylko liczby się zmieniły. Liczby są jedynym dowodem, że czas płynie"[11]. Postacie te zanurzone są w wymiernym *profanum*; ich codzienna troska o podstawowe racje bytowe i przyziemne marzenia, które wynikają z fizjologicznego głodu ciała, obsadzają taką egzystencję w epizodycznej roli. Ratunkiem mogą okazać się dla nich podejmowane próby odkrycia, pochwycenia boskości, absolutu, nieśmiertelności. Centrum Rzymu przyciąga wyczuwalną atmosferą *sacrum*, ale też rozpoznawalną ingerencją w nią człowieka (udział w nadaniu sztuczności miejsca). Marzenie o doświadczeniu sakralnej przestrzeni jest umotywowane głodem ontologicznym: celem jest skonstruowanie własnego świata oraz wzbudzenie poczucia odpowiedzialności za podtrzymanie go i rekonstrukcję. Doznawanie tak rozumianej przestrzeni poszerza pole percepcji:

> Tam gdzie sacrum przejawia się w przestrzeni, następuje objawienie tego, co rzeczywiste, świat może zaistnieć. A wdarcie się sacrum nie tylko ustanawia punkt stały pośrodku bezkształtnej płynności świeckiej przestrzeni: środek wśród chaosu; dokonuje ono także przeskoku między poziomami, umożliwia łączność między poziomami kosmicznymi (ziemia i niebo) oraz przejście – typu ontologicznego – z jednego rodzaju bytu do innego. [...] Świat daje się ująć jako świat, jako kosmos, o tyle, o ile objawia się jako świat święty. [...] Tęsknota religijna wyraża chęć życia w kosmosie czystym i świętym, takim, jakim był na początku, gdy wyszedł z rąk stwórcy, [...] jakim był *in principio*, w mitycznej chwili stworzenia[12].

W spotkaniu ze sferą *sacrum* współuczestniczy dwoisty w swej naturze żywioł wody: siła rodząca i niszcząca życie (woda utrzymuje życie, uświęca, oczyszcza, leczy, ale też topi i niesie zgubę dla

[11] *Tamże*, s. 35.

[12] M. Eliade, dz. cyt., s. 83–85.

człowieka), funkcjonująca jako kolebka istnienia w większej części tekstów kosmogonicznych (z wody wyłonił się świat i na niej spoczywa ziemia; znajduje się w niebie, na świecie oraz w krainie podziemnej) oraz wyrażona wprost w pieśniach ludowych jako żywioł tworzący z niebem, ziemią i wiatrem rodzinę, przeciwstawiony ogniowi i ziemi[13]. W najodleglejszych kulturach wodę percypowano jako pierwotną materię, prapoczątek życia i trwania, czego egzemplifikację stanowią: „egipski ocean pierwotny Nun Kop, sumeryjski Ammun, babiloński ocean wody słodkiej Apsu i wody słonej Tiamar”[14]. Wyobrażenie wody zasobnej w zalążki życia oddaje przedhistoryczny zespół „woda-księżyc-kobieta”, wpisujący się w antropokosmiczny cykl płodności. Dzięki temu wyszczególniony żywioł funkcjonuje jako ekwiwalent macierzyńskiego łona, upodabniając się do ziemi. W *Ucztach i głodach* jawi się jako telluryczno-oceaniczna otchłań, obszar styku nieba i ziemi, utrzymująca się w ciągłym ruchu przestrzeń przeobrażeń i transformacji postaci, które stają się sobowtórami bohaterów egipskiej przypowieści:

> Pozwalam się schładzać głęboko i schładzać jak ziemia wstępująca właśnie w mój znak astralny. Ale nawet jedno jej ziarno nie chce mnie przyjąć w siebie. Zostanę więc wydany oceanom. Abysal, bezświetlna strefa wód, obmywać mnie będzie. Zostanę pomiędzy robactwem, co żywi się trupami zwierząt i gnijącymi liśćmi podwodnych roślin. Tak po odejściu, jak i za życia abysal będzie moim królestwem[15].

Mitologiczna głębina – abysal demonstruje i uwypukla u Rudzkiej siłę żeńskiego żywiołu, znamionuje ekspansję natury i chaosu, stanowi synonim nieuporządkowania i chwiejności[16]. Jako unitarna masa zawiera bezgraniczność wariantów; zarówno możliwość rozwoju, jak i inercji. Ukierunkowane na empirycznie dany konkret traktowanie człowieka jako integralnej części wszechświata

---

[13] Zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, s. 153–245.

[14] *Słownik symboli*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1990, s. 475.

[15] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 149.

[16] Por. *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 475–479.

stanowi odbicie podstawowych cech światopoglądu tradycyjnego, przeważającego w europejskim sposobie myślenia na temat rzeczywistości w odległych epokach do czasów wczesnonowożytnych, występującego także w kulturze chłopskiej aż do II wojny światowej. Obraz ciała człowieka wyłania się zatem jako obraz kosmosu – poznawanie, doświadczanie kosmosu umożliwiają własne ciało i zmysły, a przestrzeń jego bytowania zostaje dwoiście interpretowana: jako świat ludzki, ułożony, oswojony, bezpieczny, oraz jako niedookreślona, groźna i tajemnicza kraina wykraczająca poza obwód ludzkiej ekumeny. Dla człowieka Rudzkiej, owego nierozerwalnego komponentu świata przyrody, materia pierwotna jest miejscem narodzin, miłości, pracy, ale także śmierci i ekspiacji; jednostka i cywilizacja postrzegane są jako żywy organizm.

Rudzka hiperbolizuje erotykę, traktuje akt seksualny w archetypicznych kategoriach rytuału i obrzędu. Poprzez seksualne rozprzężenie pisarka zmierza ku sublimacji Erosa – części wielkich sił kosmicznych, demonstrowanego w naturalistyczny sposób, ułomnego ekwiwalentu rytualnych orgii. Uwznioślenie zawiera się w dążeniu do wyzwolenia bohaterów z wiążących i ciążących im więzów cielesności poprzez przejście indywidualnej drogi od odkrycia własnej cielesności, budzącej zniechęcenie i frustrację, ku ocalającej sublimacji i afirmacji ducha. Autorka *Uczt i głodów* sięga po tematy oraz środki, które budzą kontrowersje i sięgają granic literackich poszukiwań[17]. Erotyka, jedynie incydentalnie traktowana jako akt miłości, służy w głównej mierze zaspokojeniu egoistycznych potrzeb cielesnych jednostek, spełnieniu mechaniki płciowej, implikującej „celebrę, [...] komunię ciał"[18]. Pisarka sytuuje cielesność oraz refleksję nad człowiekiem (kobietą i mężczyzną)

[17] Magdalena Rabizo-Birek kieruje uwagę na stosowanie przez autorkę *Pałacu Cezarów* bulwersujących tematów oraz środków wyrazu dotyczących erotyki: posługiwanie się wulgaryzmami, a przede wszystkim sięganie po rozwiązania formalne ocierające się o pornografię. Por. tejże, *Poematy cielesności. Proza Zyty Rudzkiej i Grzegorza Strumyka*, „Twórczość" 2001, nr 6.

[18] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 73, 79.

w sferze somatycznej, warunkując status ontologiczny miłości przez czynniki zewnętrzne, ludzkie. Paradoksalne spotkania i niespełnienia stanowią istotę podejmowanego problemu. Poprzez naturalizację i brutalizację opisu scen erotycznych, uwidacznianie tematów tabu (homoseksualizmu, prostytucji), erotyzm staje się siłą dezintegrującą i destrukcyjną – wpływa ujemnie na porządek świata i narusza wewnętrzną równowagę człowieka. Uczestniczy zarazem w przywróceniu harmonii świata poprzez rytualne połączenia pierwiastka żeńskiego i męskiego: „stworzenie cudowne, nie potrzebujące dopełnienia w nikim innym, będące całkowitą harmonią, zaprzeczenie schizofrenicznej męskości i kobiecości świata nieustannie walczących i ulegających”[19]. Kosmicznej katastrofie zapobiega w *Ucztach i głodach* sztuka, ale też kontakt ze sferą *sacrum*. Balansowanie na granicy rzeczywistości nadnaturalnej, nieludzkiej, przekroczenie granicy pomiędzy dwoma porządkami umożliwia szaleństwo. Zbawienny akt twórczy objawia się między innymi w czynach Artura, pracującego w teatralnym atelier. Mężczyzna, poprzez poddanie się chorobie psychicznej, przeradza się w figurę transgresyjną, przekraczającą granicę między realnością a zaświatami, staje się w powieści ważnym punktem – wcieleniem archaicznych tematów i motywów związanych z postawą człowieka rozdartego.

Androgyne, jeden z zasadniczych motywów antropologii archaicznej, uznany został za wzorzec człowieka doskonałego. Mity i symbole, rytuały i metody mistyczne, legendy i wyznania implikujące w różnym stopniu zespolenie sprzeczności demonstrują głębokie niezadowolenie człowieka z chwiejnej i oderwanej kondycji ludzkiej. Ponadto znamionują przemianę ontologiczną w strukturze świata, to znaczy upadek człowieka (niekoniecznie w sensie nadanym przez judeo-chrześcijańską tradycję) oraz świadczą o tęsknocie człowieka za utraconym rajem, paradoksalnym stanem enigmatycznej jedni[20], która to tęsknota nie opuszcza bohaterów powieści Zyty Rudzkiej.

---

[19] Tamże, s. 145.

[20] Mircea Eliade nadmienia, iż „w ostateczności to chęć odzyskania owej utraconej jedni zmusiła człowieka do ujęcia przeciwieństw jako dopełniających

Stałe miejsce w twórczości Zyty Rudzkiej zajmuje jedna ze sfer ludzkiego doświadczenia: cielesność i podmiotowe doznanie ciała. Pisarka, wyczulona na wrażenia sensualne człowieka, dba o ich wydobycie i oddanie, włączając doznania w problematykę psychologiczną stale podejmowaną na kartach powieści. Przekonanie o konstytutywnym charakterze cielesnych empirii, determinujących egzystencję jednostek, decyduje o spójnej koncepcji antropologicznej, wpisanej w bogatą problematykę poznawczą. Somatyczno-sensualne doznanie świata staje się przedmiotem rozważań samych bohaterów, których trwanie we własnym ciele intryguje bezustannie i przybiera dramatyczny charakter. Dociekania pisarki znajdują egzemplifikację w powieściach: *Białe klisze*, *Uczty i głody*, *Pałac Cezarów*, ale także *Mykwa* czy *Ślicznotka doktora Josepha*. Impulsy i reakcje – elementy kontaktu międzyludzkiego – głęboko osadzone w ciele, tworzą relacje naturalne i organiczne, wyznaczają płaszczyznę zaspokojenia „głodów" – „ucztowanie". Zasada „odbierać i reagować", związana z impulsami do innych i od innych, rządzi światem ludzkich marionetek Rudzkiej. Ludzkie ciało zatem staje się głównym medium komunikacji, poprzez jego reakcje, odruchy, ekspresyjność umożliwiających poznanie wnętrza drugiego człowieka. Tok wypowiedzi narratora (jedynie) incydentalnie nakierowany jest na refleksyjną obserwację owych wewnętrznych stanów, co pogłębia rozdźwięk ontologiczny i egzystencjalny bohaterów.

Rudzka w swej twórczości głosi, iż poprzez organiczność reakcji oraz słów pisanych możliwa staje się eksterioryzacja – na polu nie tylko semantycznym, ale też strukturalnym. Nietypowa struktura jej powieści, odbierana nie jako persewerację, a jako świadomie utrzymywana autonomiczność warsztatowa, nadaje jej prozie osobliwy, wyrazisty rys. Zdaniem Dariusza Nowackiego wykładnikiem takiego pojmowania twórczości jest odejście od anegdotycznego tonu

się aspektów jedynej rzeczywistości. [...] Jedno, jednia, pełnia, zanim stały się koncepcjami *par excellence* filozoficznymi, były tęsknotą przejawiającą się w mitach i wierzeniach oraz pnącą się w rytuałach i technikach mistycznych". Tenże, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 247. 199–253.

na rzecz skoncentrowanej „teraz” zdarzeniowości. Teraźniejszość losu bohaterów jest uzyskiwana poprzez liryczne *praesens historicum*, nadające subiektywizacji oglądu rzeczywistości – zastane, uciążliwe „teraz”. W literackim świecie Rudzkiej czas teraźniejszy pozwala na eksplorację stanów świadomości, natężenia emocji; tego, co niejako kieruje, sprawuje kontrolę nad marionetkami w rzymskich dekoracjach. Tym samym umożliwia wgląd w zarys indywidualnych i zbiorowych wyobrażeń bohaterów, to, co mroczne i niepokojące.

Rozważania na temat prozy polskiej i debiutów pisarskich lat dziewięćdziesiątych pozwalają wpisać wskazaną skłonność autorki, odczytywaną przez Nowackiego jako czerpanie przyjemności z pisania[21], w szerszą tendencję (wykraczającą poza osobę autora), jaka ujawnia się we współczesnej literaturze. Dotyczy ona stosowania formuł metatekstowych, plasujących się na płaszczyźnie porozumienia z odbiorcą; ważnych w kontekście refleksji na temat źródeł literackości. Dostrzeżono istotną rolę wszystkich elementów prozy narracyjnej, stanowiących o spójności wypowiedzi literackiej[22]. Stymulacja semantyczna każdego segmentu tekstu służy zwiększeniu gęstości tekstu, odzwierciedlającej wzmożony poziom świadomości zarówno językowej, jak i literackiej[23]. W rezultacie obnażony został nieklarowny kształt języka, a akt deziluzji przekształcił się w problem narracyjny. Stosowane komentarze (metatekstowe, a nawet metapoetyckie oraz metaksiążkowe), dzielenie się wątpliwościami artysty z odbiorcą[24] realizują się w dwóch wymiarach: przy-

[21] Dariusz Nowacki zwrócił uwagę na stosunek artystki do pisania, podkreślając intrygujący charakter tej prozy, która „jest jakby samozwrotną, nakierowaną na siebie rozkoszą tekstu”. Tenże, *Do trzech razy sztuka?*, „Fa-Art” 1997, nr 2/3, s. 90, 91.

[22] Zagadnienie spójności zostało omówione w danej publikacji: W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją* [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

[23] Według badacza świadomość ta uwidocznia się w postaci znaczących komentarzy oraz ludycznych reprezentacji słownych. Zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 141.

[24] Sceptycyzm ten został wyrażony m.in. w książce: C. Domarus, *Caligari Express. Romanca bez licznych odniesień*, Warszawa 1996.

bierają formę celową oraz przekształcają się w uzupełniający wątek porozumienia. Formuły metatekstowe, jakimi posługują się autorzy, uwzględniając prawdopodobieństwo niezrozumienia i niedoczytania, Przemysław Czapliński nazywa „znakami ostrzegawczymi" – są to działania na tekście, które „podpowiadają system porozumienia, «ustawiają» gęstość czytania"[25], a także stanowią o kształcie rzeczywistości przedstawionej i rzeczywistości przedstawianej poprzez powtórzenia, niezmienne epitety, słowa klucze, symbole, pełniące przede wszystkim funkcję spajającą.

Ważną w kontekście tych rozważań postacią w omawianej powieści Rudzkiej jest Olga – nie tylko towarzyszy innym polskim emigrantom na obczyźnie, ale przede wszystkim realizuje wątek autotematyczny powieści[26]. Wypowiedzi Olgi wypełniają obficie metafory, rytmiczne podporządkowanie, bogate w szczegóły akty tworzenia świata ze słów. Olga zabiera głos, niestrudzenie „pisze prozę", to znaczy przybliża ideę pisarstwa Rudzkiej, dla której „pisanie [...] powinno być jak oddech. Wyrównane, uspokojone, dyszące, niespokojne, gruźlicze, pocałunkowe"[27]. Fragmenty te niewątpliwie wyróżniają się na tle prowadzonej narracji – ich język jest silnie zmetaforyzowany, a wszechobecny czas teraźniejszy w tym przypadku buduje wrażenie towarzyszenia artyście przy pracy, współudziału w akcie tworzenia, bycia świadkiem odkrywania tajemnic artystki, którą zastanawiają subtelności tworzywa pisarskiego:

> Czy powinna pokochać język? Czy tylko dlatego, że jest służebny? Oczywiście nie ten analityczny, konający od idei, ani ten prawniczy, administracyjny, debatowy, pełen prostytucji słownych i upokorzeń w Pałacach Sprawiedliwości. Ale ten rustykalny, z instynktem życia codziennego, mający skrywaną, dyskretną, nieelegancką harmonię w chropowatości opisu, braku zewnętrznej płynności i przenikania się zdań[28].

[25] P. Czapliński, dz. cyt., s. 142.

[26] Zob. M. Rabizo-Birek, *Architektura secesji*, „Twórczość" 1997, nr 10.

[27] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 79–80.

[28] Tamże, s. 81.

Uczty i głody jako utwór autotematyczny; to znaczy taki, który staje się przedmiotem odbioru na równi z kreowanym przezeń światem przedstawionym, w wieloraki sposób wskazuje na siebie jako na artefakt: „zrobiony" w sprecyzowanych okolicznościach, według pewnej konwencji, z użycie konkretnych środków[29]. Autotematyzm, czyli przedstawianie literatury dla literatury, wydaje się antysensualistyczny *ex definitione*, gdyż sytuuje się w położeniu „meta", niejako „transcedentalnie". Ukazuje w głównej mierze literackie, językowe i kulturowe możliwości percypowania; nie zmysłowość, ale formy zmysłowości świata stają się przedmiotem rozważań. Oznaką autotematyzmu w twórczości Zyty Rudzkiej jest figuratywne potraktowanie „cielesności" tekstu. Jej powieści można odczytywać pod kątem zmysłowości, która przejawia się nie (wyłącznie) jako szereg oddziaływań na receptory zmysłów (wzroku, słuchu, zapachu, smaku), ale

[29] Autotematyczność w wypowiedziach literackich funkcjonuje jako: koncepcja autoprezentacyjna (na co wskazują: metatekstowe komentarze autorskie lub quasi-autorskie, różne modelu tekstu w tekście – np. dziennik autora, modyfikacje tej samej historii, opowieść w opowieści, akty kreacyjne wyrażone *expressis verbis* lub poprzez symbole i alegorie, kreacja twórcy jako jednego z bohaterów, wymowna intertekstualność, językowa materia utworu), kierunek rozwoju prozy (znamienny dla prozy dwudziestowiecznej, lecz nie wyłącznie, czego dowodzą utwory: *Pałuba* Karola Irzykowskiego, opowiadanie *Wiosna* Brunona Schulza, *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego, *Dżoker* i *Rynek* Kazimierza Brandysa, *Król Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza, *Kąpiele Lucca* Leopolda Buczkowskiego, *Tryby* Magdaleny Tulli czy *Paw królowej* Doroty Masłowskiej) oraz sposób czytania (wstępne rozważania zmyślonego wydawcy mogą sugerować autentyczność dokumentu, a tym samym dowodzić prawdziwości opisanych zdarzeń; opowieść w opowieść umożliwia rozwiązanie historii usytuowanej na różnych płaszczyznach; intertekstualność stanowić może echa literackiej polemiki, parodii oraz próbę objęcia tekstowej rzeczywistości; o autorefleksyjności dzieła mogą informować takie elementy, jak – według terminologii Geneta – „parateksty": tytuły utworów, ksiąg, rozdziałów, ale też wypowiedzi narratora dotyczące indywidualnych możliwości poznawczych (*Biesy* Fiodora Dostojewskiego), prezentowanie strategii twórczych oraz interpretacyjnych dzieła. Por. P. Pietrzak, *Proza autotematyczna – sensualność*, http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/proza-autotematyczna-sensualnosc-322 [dostęp 12.04.2017].

jako tekstowa figura cielesności, nierzadko skorelowana z autentyczną cielesnością, wpisaną w problematykę utworu. Takie podejście stoi w opozycji do poglądu o „duchowej" naturze tekstu; stanowi kontestację w stosunku do tradycyjnej opozycji ducha i ciała, przez wyrazicieli tych idei częstokroć rozstrzyganej na korzyść tego, co bezcielesne, abstrakcyjne, intelektualne[30].

Uporczywie wyzyskiwany sensualny konkret *Uczt i głodów* przeplatają chwile ciszy – manifestowane również graficznie jako wolne przestrzenie w tekście. W obliczu nasyconych zmysłowym ładunkiem słów – znaków fizycznych i emocjonalnych eksplozji – białe plamy rozbudzają uwagę i czujność odbiorcy. O sile skupienia, jakie dokonuje się w milczeniu, przekonuje nie tylko wizualna strona powieści, ale obecne w narracji eksponowanie bezgłosu i bezruchu[31], wpisane w życie bohaterów jako wartość najwyższa. Co należy przypomnieć i podkreślić, cisza może stać się figurą semantyczną; wtedy, gdy mówi się o niej wprost, zostaje stematyzowana lub zasugerowana i zaakcentowana przez kontekst, pustą wizualnie przestrzeń czy też staje się wymownym milczeniem rozumianym jako sukcesywne wrażenie zanikania dźwięków docierających z otoczenia. Milczenie pojmowane jest tutaj w kategoriach specyficznego rodzaju ciszy, wyrażanej w akcie komunikacji językowej poprzez intencjonalne niemówienie, estetykę niewyrażalności, a także jako obszar przemilczeń oraz retorycznie istotnych pominięć, przemilczeń, pośredniego komunikowania[32].

Fabrizzio przekonuje, że „to, co jest najważniejsze, to cisza"[33]. Bohater przejawia silną potrzebę przestrzeni, w której człowiek mógłby zwrócić się ku wewnętrznemu światu przepojonemu żywą

---

[30] Zob. A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie" 2002, z. 6.

[31] „Puste przestrzenie między akapitami wywołują wrażenie ciszy, wizualnie zaś pustki. Proza Rudzkiej to słowa i milczenie, milczenie tym mocniejsze, że nie opisane słowem, a równocześnie jest ono materialne". M. Rabizo-Birek, *Zaproszenie na ucztę*, dz. cyt., s. 2.

[32] Zob. J. Rokoszowa, *Język – czas – milczenie*, Kraków 1999; *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999.

[33] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 62.

imaginacją, mógłby zanurzyć się w intymną dyskusję ze swoimi wyobrażeniami. Niewydawanie dźwięków służy wsłuchaniu się we własne wnętrze i ujawnianiu przymiotów sfery centrum – „siebie” i własnego ciała, by nie „czynić w sobie za dużo hałasu”[34]. Autorka *Mykwy* przeciwstawia momenty milczenia opisom „wewnętrznych skowytów i krzyków”[35], w których do głosu dochodzą inklinacje bohaterów. Niejawny wymiar języka i realności – cisza – wpływa znacząco na poszczególne wydarzenia, sceny, nierzadko zapewniając im dramaturgię. Dzięki (funkcjonującej jako komponent twórczości literackiej Rudzkiej) ciszy słowa w dziele osiągają pełnię znaczeń[36]. Postacie, poprzez przeniesienie kompetencji komunikacyjnych z języka werbalnego na język ciszy, porozumiewają się dzięki: zawieszeniu dialogu, gestom, spojrzeniom, ale też zapachom i dźwiękom zastępującym słowa.

Problematyka ciszy jako ważnego elementu tekstu może być rozpatrywana na przykładzie literatury, począwszy od odległych epok po współczesność. Powody i źródła milczenia bohaterów w literaturze bywają zróżnicowane: świadczą o skrywaniu tajemnicy, wyrażają smutek, bunt, znamionują poszukiwanie: Boga, indywidualności, ukojenia. Milczenie w Biblii jest między innymi oznaką zachowania własnej tożsamości. Najwymowniejszą egzemplifikację stanowi postawa postawionego przed Sanhedrynem Jezusa, który w sytuacji

[34] Tamże, s. 62–63.

[35] Tamże, s. 64.

[36] O fenomenie ciszy pisał m.in. Fryderyk Nietzsche. Filozof postrzegał milczenie jako instrument, za którego sprawą słowa ulegają uwypukleniu, nagłośnieniu i intensyfikacji, otrzymują także przestrzeń rezonowania, koncentrowania się znaczeń. Podobnie wypowiadał się Rainer Maria Rilke, dla którego w ciszy i przez ciszę da się „osiągnąć całkowite wyobrażenie pieśni życia”. Warto w tym miejscu przywołać także spostrzeżenia Jeana-Paula Sartre'a, lokującego ciszę w sferze nie poza językiem czy w opozycji wobec niego, ale jako ścisłą część, refleks, ślad, chwila – potrzebną prawdopodobnie na dokonanie analizy wypowiedzi w celu pogłębienia znaczeń. To punkt dojrzewania myśli, moment krystalizowania się zarysu wewnętrznego obrazu i przygotowanie jego formuły oraz chwile dopełniania tego, co zostało lub dopiero zostanie powiedziane. Por. E. Farkašová, *Fenomen ciszy w kontekście (nie tylko) literackim*, „Tekstualia” 2009, nr 4, z. 19.

upokorzenia (milcząc) zachowuje swoją godność, wyrażając tym samym akceptację i zaufanie wobec Boga – postać „cierpiącego sprawiedliwego". Z drugiej strony ukaranie mitologicznego króla Midasa oślimi uszami może stać się przestrogą przed nierozważną mową. Milczący bohaterowie wyrażają wiele postaw ludzkich: pragną zataić prawdę (nieskory do jej ujawnienia Tyrezjasz, bohater *Króla Edypa* Sofoklesa); uwypuklają niemożność kontaktu, wzmagając tym samym żal i cierpienie podmiotu lirycznego (zmarła Urszulka, adresatka *Trenów* Jana Kochanowskiego); potęgują dramatyzm, powodują pęknięcie w znanej strukturze ludowego obrzędu (nieoczekiwane pojawienie się niemego Widma w II części *Dziadów* Adama Mickiewicza); stanowią osobliwy dla romantyków wyraz melancholii i osamotnienia jednostki (*Stepy akermańskie* Adama Mickiewicza); cisza pozwala na percypowanie pozytywnie waloryzowanych dźwięków natury (status ciszy wobec negatywnie nacechowanych odgłosów ludzkich ujawnia się między innymi w wierszu *Na wiosnę* Kazimierza Przerwy-Tetmajera); milczenie wyraża także niemoc i zwątpienie podmiotu mówiącego (*Niemowa* Edwarda Stachury); wreszcie milczenie łączy się ze sferą osobistych odkryć, konfrontacji z eschatologiczną, pozazmysłową rzeczywistością umykającą werbalizacji (niemy chłopiec Gauche, bohater *Podróży ludzi Księgi* Olgi Tokarczuk).

Dla Zyty Rudzkiej milczenie, jako sygnał delimitacyjny aktu mowy, przybiera formę pauzy – to przerwanie lub zawieszenie mowy sygnalizuje stany emocjonalne bohaterów, dynamikę interakcji, rozmowy na dwóch płaszczyznach: tekstu i podtekstu. W *Ucztach i głodach* pauzy odpowiadają za fragmentaryzację opowieści oraz otwartość zakończeń. Elementy te uruchamiają zdolność uzupełniania historii, kreowania różnokierunkowych interpretacji, co prowadzi do czytelniczej samorealizacji. Milczenie i nieruchomość („cisza jako rodzaj trwania"[37]) osobliwie wyzwala ciało z „automatyzmów" codzienności – poszerzona percepcja dąży do poszukiwania tego, co autentyczne w ciele, tajemniczego piękna, gdzie „żywiołem jest rozedrgana cisza"[38], a bohaterowie „skrywają" samych

[37] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 63.

[38] Tamże, s. 142.

siebie: swoje marzenia i wspomnienia, czas miniony i teraźniejszość złożoną z fantazmatów i niejasnych wizji. Jest także milczenie zwrotem ku sobie, własnemu wnętrzu, nasila poczucie samotności. Przestrzeń ciszy wypełnia ciało: gest, mimika, ruch, doświadczenie skoncentrowane są na głębokim badaniu własnego ciała i umysłu. U Rudzkiej przybiera ono także charakter wzmożonej, a nade wszystko bacznej obserwacji świata, tworzy gęstość znaczeń. Piętrzące się sprzeczności określają nieoczywisty obraz świata. Poetyckie antynomie definiują postawę bohaterki, podejmującej próbę poznania i zrozumienia otaczającej materii: dostrzegalnego ruchu, kolorów, dźwięków, a także (w nie mniejszym stopniu) ich znaczącego braku.

W rozważaniach na temat procesu powstawania dzieła, sposobów i celów pisania Rudzka czyni spostrzeżenie, które przywodzi na myśl konstatacje Brunona Schulza o literaturze[39], a przede wszystkim przekształca pespektywę postrzegania prozy. Owa „skrywana, dyskretna, nieelegancka” harmonia pozwala sformułować (pozostając w domenie języka) mityczny sens, dostrzec korzenie stanu integralności, jedności, znamionujących świat u jego początków, będący ratunkiem dla ludzi o rozpadających się personaliach. Poeta to ten, który pisze; mówi, pisząc, pisze, czując. Szczególny dar odczuwania został dany artystom – pisarzom-poetom. Powtarzająca się formuła „pisze prozę” przeobraża się w „recytuje”; jest to także jedyny moment w powieści, kiedy wyraźnie artystka zabiera głos i mówi – poprzez „piszącą prozę” Olgę, ale też w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

> Recytuje.
> Po arabsku poeta to *sza'ir*
> Czyli ten który czuje
> Boże
> Ileż jeszcze imion mi nadałeś
> Pytam trwożna przed wyjawieniem[40].

[39] W eseju *Mityzacja rzeczywistości*, najważniejszym z programowych tekstów, Bruno Schulz dokonał eksplikacji bodaj najważniejszego dla niego zagadnienia mitu. Pisarz postrzega świat jako przestrzeń zmitologizowaną, której percepcja zapośredniczona jest przez aprioryczne formy retrospekcji.

[40] Z. Rudzka, dz. cyt., s. 105.

Autorka *Białych kliszy* stosuje metaforę jako instrument opisu, wykładnik poetyckości prozy problematyzujący status ontologiczny świata przedstawionego, zbliżający prozę do poezji, nadający jej szczególny rys.

Poprzez uznanie wyższości ciała (cechującego prawdziwość doznań) ów tekst nabiera somatycznego charakteru. Nadawanie sensu, eksplikowanie i pojmowanie dokonują się za sprawą słowa, które nabiera cielesności i zostaje obdarzone sprawczą mocą. Sytuacja mówienia dobitnie podkreśla materialny charakter słowa, budulca świata literackiego. Jednocześnie warto uwypuklić – nie mniejszą w powieści Rudzkiej – rolę milczenia. Dwojako ujawniana cisza *Uczt i głodów* (niemówienie bohaterów oraz cisza jako przedmiot ich wypowiedzi) rysuje pogłębiony poziom rozmowy osnuty na tym, co przeczute, irracjonalne, niewyrażalne. Skrajną realizację eskalacji stłumionych i ukrytych treści, pauz, krótkich i esencjalnych zdań, urywanych wypowiedzi oraz nagłych zwrotów tematycznych stanowią „sceny" nieme, zastępujące dialogi.

Journeys to the „interior". Zyta Rudzka's *Feasts and Famines*

Summary

The article concerns the ways of narration constructing in Zyta Rudzka's novel *Feasts and Famines*. The writer implements the program of the non-epic prose model. Included considerations oscillate around fragmentary outlined profiles of characters, sketched fragments of their identity and realities of life. Thanks to the highly metaphorized language of this prose, the author makes a universalization of the topics covered, placing her stories in contractual, indefinite realities, situated beyond specific time and cultural conditions, her plots resemble sketches in which the figure-medium, mood, idea counts. The world of writer's novel shows a fascination with carnality intertwined with deep reflection on the subject of language. The issues of ritual and myth take on universal and primeval character in *Feasts and Famines*, testify to the quality of the world's reception, and point to this novel as an autothematic work.

PAWEŁ SZCZYREK

Narracje o artyście. Autorefleksja metaliteracka w prozie Janusza Rudnickiego

Powieść o artyście, zarówno w odmianie *Künstlerroman*, jak i *mimesis* procesu twórczego, to – jak się wydaje – jedno z najciekawszych zjawisk literackich. O wadze gatunku świadczy jego elastyczność, objęcie przezeń szerokiego spektrum form, narracji i typów kompozycji, jak między innymi personalizacja, strumień świadomości, polifoniczność, specjalizacja fabuły, eseizacja[1]. Niezależnie od indywidualnych różnic pomiędzy poszczególnymi realizacjami powieść o artyście wpisuje się w tendencję współczesnej literatury i stanowi jeden z jej ulubionych, wciąż aktualizowanych wątków[2]. Owa rewizja byłaby niemożliwa bez kilkuwiecznej tradycji gatunkowej, która obecnie poddawana jest wielowymiarowym przekształceniom w obrębie narracji. U Krzysztofa Vargi spotykamy następujący opis:

> No, tak, tak. Napisać książkę, wstrząsającą, demoniczną, może zbiór niezapomnianych opowiadań. Coś, co wstrząśnie ludźmi w całym kraju i co sprawi, że poniektórym parszywcom jedynym godnym wyjściem wyda się strzelić sobie w łeb. Imaginujmy sobie – rzecz dzieje się w upale, długie, bezdeszczowe lato. [...] Letnicy na bolesnym spacerze, samotna willa na obrzeżach modnej miejscowości. Stąd blisko jest do upragnionego morza[3].

---

[1] M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 12.

[2] Por. M. Rabizo-Birek, *Portrety artystów w „czasie marnym" w powieściach początku XXI wieku*, [w:] *Z problemów prozy...*, dz. cyt., s. 445.

[3] K. Varga, *Tuberkuloza zbiera potworne żniwo*, [w:] tegoż, *45 pomysłów na powieść*, Czarne 1998, s. 54.

Autor tych oryginalnych i niezwykle ciekawych miniopowiadań kreśli przed czytelnikiem wizję swoich dzieł. Odsłania koncept „przyszłej" fabuły, zwracając tym samym uwagę na umowny status świata przedstawionego, którego istnienie możliwe jest jedynie na zasadzie konwencji. Efekt został wzmocniony tytułem całego zbioru, który sugeruje swego rodzaju niekompletność, zarys, wczesne stadium podejmowanych przez autora działań twórczych. W rezultacie historia powstaje niejako na oczach czytelnika. Odbiorca może obserwować jej rozwój, a poszczególne etapy kreacji sygnalizowane są przez narratora. Oczywiście nie oznacza to rzeczywistego udziału adresata w akcie powstawania dzieła. Zabieg rozbija jednak pewną logiczną iluzję, którą do tej pory wydawało się dzieło literackie. Proces dekonstrukcji ontologii dzieła kontynuuje także Izabela Filipiak:

> Napisałam o *korupcji pragnień*, bo cóż innego może się stać z pragnieniem osieroconym, wzgardzonym i nie chcianym, możliwe jednak, że chodziło jeszcze o to, iż dość uparcie starałam się odkryć w mężczyznach coś, co sprawiało, że kobiety im się oddają, a nawet gotowe są spędzić z nimi całe życie[4].

I, choć o wiele subtelniej, Andrzej Stasiuk:

> Poszedłem sobie na rynek, usiadłem na ławce i wyjąłem jednego z paczki. Był niewyraźny i wykruszony. Smakiem przypominał te wszystkie stare papierosy, które palili dorośli mężczyźni. [...] Podkradaliśmy je albo podnosiliśmy niedopałki. Na brzegach były trochę brązowe i pociemniałe od śliny. Dorosłość smakowała bardzo dosłownie. [...] Ale miało być o Dukli...[5]

Autorka *Niebieskiej menażerii* w zacytowanym fragmencie wnikliwie komentuje swoje wybory pisarskie i uzasadnia konkretne poczynania twórcze. Zabieg wynika nie tylko z chęci podzielenia się z czytelnikiem swoimi motywacjami, ale ma również znaczenie strukturalne. Ta swego rodzaju dygresja odsłania warsztat i kieruje uwagę na warstwę metatekstową, a poprzez to uświadamia umow-

[4] I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 100.

[5] A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2005, s. 65.

ny charakter dzieła literackiego. U Stasiuka zaskakuje z kolei narratorska świadomość zaburzeń toku twórczego, który przyjmuje postać lapidarnego wtrącenia („Ale miało być o Dukli...”). Wiedza ta w gruncie rzeczy nosi znamiona anarchizmu. Poczucie odstępstwa zakłada bowiem istnienie normy, którą się nagina lub zupełnie lekceważy, dlatego na przywoływane strategie narracyjne należy patrzeć w kategoriach gestów burzących – dążących w duchu ponowoczesności do odsunięcia wyczerpanych wartości i zastąpienia ich nowymi, twórczymi rozpoznaniami. Oboje autorzy osiągają założony cel, dekonstruują ontologię opowiadania i otwierają szerokie pole dyskursu nad statusem współczesnej sztuki oraz pozycją i rolą samego artysty. Zakłócenie opowieści we wszystkich cytowanych fragmentach, choć ma różną prominencję i jest odmiennie wyrażane, prowadzi jednak do tożsamych wniosków – dzieło literackie pojmowane jako niepoddająca się podziałom całość to niejedyna możliwość artystycznego wyrazu.

Już te reprezentatywne przykłady zaczerpnięte z próz autorów o tak różnych spojrzeniach i metodach twórczych wyraźnie pokazują trwałość i pewnego rodzaju egalitarność interesującej mnie koncepcji twórczej. Znajdziemy ją bowiem zarówno u postmodernistycznie zorientowanego Vargi, jak i zafascynowanego estetyką melancholii Stasiuka. Wreszcie zlokalizujemy ją również w prozie Janusza Rudnickiego, który niejednokrotnie z autorefleksji metaliterackiej czyni główną oś swojej artystycznej wypowiedzi. Dzieje się tak między innymi w trzech opowiadaniach, które stanowić będą w tym szkicu płaszczyznę moich rozpoznań: *Trzecia w prawo i druga w lewo od księżyca*, *Koniec wakacji* oraz *Pociąg, ja, łebski fryzjer i inni*.

Zanim jednak rozpocznę konkretne poczynania analityczne, warto przywołać choć kilka informacji na temat samego autora. Janusz Rudnicki urodził się 13 listopada 1956 roku w Kędzierzynie-Koźlu. Internowany oraz więziony w zakładzie karnym w Opolu i Nysie, w 1983 roku wyjechał do Hamburga, gdzie ukończył studia slawistyczne i współpracował z licznymi czasopismami literackimi. Debiutował opowiadaniem *Przemarsz sekretarzy pro-*

wincjonalnych, które ukazało się na łamach miesięcznika „Archipelag" w 1985 roku i stanowiło zapowiedź charakterystycznej estetyki nazwanej po latach „sytuacją rudnicką". Twórczość autora od samego początku cieszyła się dużym zainteresowaniem zarówno czytelników szukających form odpowiadających ich gustom, jak i krytyków poszukujących nowych środków wyrazu twórczego. Nie dziwi więc fakt żywego odzewu i licznych głosów krytycznych wobec niej. Oto niektóre z najciekawszych opinii na temat prozy autora *Można żyć*. Adam Wiedemann w eseistycznym stylu pisze:

> No weźże się już za to, myślę sobie. I właśnie to robię. Siedzę sam w domu, Michała nie ma, to znaczy jest, ale dziś rano pojechał na Śląsk pić piwo Tyskie oraz gin z tonikiem, w związku z czym mogę się spokojnie zająć tym, czym powinienem, a mianowicie Janusza Rudnickiego książką *Śmierć czeskiego psa*, która tu koło mnie leży. [...] Rzeczą rzadko zauważoną u tego pisarza jest jego niezrównana (a przy tym nienatrętna i jakby odruchowa) orientacja w literackich (i nie tylko, bo przecież także w filmowych) tradycjach[6].

Specyficzny, wspomniany w powyższym fragmencie, intertekstualizm to cecha charakterystyczna prozy Janusza Rudnickiego. Nie wynika on jednak wyłącznie z autorskiego upodobania do artystycznego eklektyzmu, ale stanowi uzewnętrznienie szerszej koncepcji twórczej, a zarazem światopoglądowej przyjmującej kosmopolityczny status „pomiędzy". Jego bezpośrednim wyrazem tekstualnym jest figura szpagatu, którą autor chętnie posługuje się w swojej twórczości. Choćby te dwa powody czynią z omawianej literatury niezwykle interesującą propozycję badawczą, docenianą przez wielu czytelników i krytyków. Henryk Bereza swój entuzjazm wyraża wprost:

> Przed kilku laty przyznałem się na piśmie do wielkiej radości, że z Januszem Rudnickim nie rozminąłem się na literackich drogach. Na rozminięcia wszelkiego rodzaju jesteśmy w życiu skazani, niektóre z nich byłyby szczególnie dotkliwe, gdybyśmy uświadomili sobie po czasie, że do nich doszło[7].

---

[6] A. Wiedemann, *Wie ein hund (List z Gocławia)*, „Twórczość" 2009, nr 11, s. 104–105.

[7] H. Bereza, *Robota*, „Twórczość" 1997, nr 6, s. 50.

Podzielając lub odżegnując się od pasji autora przywołanych słów, zgodzić się jednak trzeba z konstatacją, że proza Rudnickiego jest niezwykle interesująca w odbiorze, ale nade wszystko stanowi pasjonującą rozrywkę intelektualną, w której to, co znane, swojskie i budujące naszą tożsamość oraz wyobrażenia o świecie, zostaje sukcesywnie podważane, by podawać w wątpliwość hegemonię prawd i wartości, które zwykliśmy uznawać za jedynie właściwe.

Liczne głosy aprobaty nie oznaczają jednak zupełnego braku ocen negatywnych. To, co dla jednych jest wartością i powiewem świeżości, inni widzą zupełnie inaczej. Oto ocena Piotra Śliwińskiego:

> Niewiele ostatnimi czasy ukazało się książek, które by tak jak *Cholerny świat* zasługiwały na krytycznoliterackie cięgi. Drugi tom opowiadań Janusza Rudnickiego składa się z rzeczy w najwyższym stopniu irytujących, paskudnie pretensjonalnych, szytych zdecydowanie zbyt grubymi nićmi, nieznośnie pozerskich, no i prawdę powiedziawszy – dość często nudnych[8].

Niezależnie od indywidualnego stosunku recenzentów wszystkie głosy krytyki (także te negatywne) zawierają wspólny mianownik, którym jest wyczuwalna specyficzna odrębność twórczości Rudnickiego[9]. Badacze, mimo różnic w ocenie zjawiska, wydają się zgodni, co do jego zaznaczającej się indywidualności na literackim agonie. Ta wypracowana pozycja artystyczna jest wynikiem złożonych działań twórczych, wśród których znajduje się również interesujące mnie szczególnie wykorzystanie elementów prozy o artyście. W opowiadaniu *Pociąg, ja, łebski fryzjer i inni* czytamy:

> Jadę pociągiem do Łeby. Wsie, drogi, krowy, chmury. Nudny, miarowy stukot, znacie doskonale. [...] To ja się uśmiecham na to pod tym swoim nosem, i byłbym długo jeszcze tą swoją głową z niedowierzaniem kręcił, gdyby uwagi

[8] P. Śliwiński, *Chłopiec pióra na trapezie*, „Kresy" 1995, nr 23, s. 152.

[9] Pełne opracowanie bibliografii głosów krytycznych odnoszących się do prozy Rudnickiego, a także konkretne egzemplifikacje zainteresowany czytelnik znajdzie w: J. Pasterska, *Maski i role. O prozie Janusza Rudnickiego*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014, s. 359–381.

> mej nie zaprzątnął mój żołądek. [...] Jeśli obrałem sobie profesję pisarza, to muszę obserwować siebie bacznie i co raz sporządzać bezlitosne meldunki z każdej linii frontu[10].

Już ten krótki fragment świetnie charakteryzuje istotę tematyzacji artysty w prozie Rudnickiego. Głównym bohaterem opowiadania i jego narratorem jest twórca – pisarz udający się w podróż. Zaskakuje nie tylko świadomość odgrywanej roli społecznej, ale również konsekwentnie przemyślana droga postępowania artystycznego. Bohater zna swoje powinności i z nutą autoironii komentuje swój fach. Nie czyni tego jednak wprost. Dzieje się to dzięki zestawieniu figury twórcy z sytuacją rynsztokową, co pozwala obalić romantyczny mit pisarza-kreatora oraz wprowadza ludyczny element do fabuły. Obserwacja dokonywana przez bohatera ma dwa wymiary. Z jednej strony zwraca on uwagę na detale przesuwającego się za pociągowym oknem świata zewnętrznego, z drugiej kieruje swoje skupienie na siebie samego. Obie perspektywy są niezwykle cenne, jednak ze względu na bogatą warstwę metaliteracką to ta druga stanie się elementem łączącym wszystkie opowiadania.

Kim jest więc bohater-twórca Rudnickiego? Maria Podraza-Kwiatkowska, analizując liczne portrety artystów obecnych w literaturze, wyróżniła cztery główne typy: Boga, ofiary, clowna i psychopaty[11]. Wydaje się jednak, że ten podział, o ile zasadny podczas analizy wielu tekstów literackich, w przypadku prozy Rudnickiego jest niewystarczający. Autor *Można żyć* nie wyczerpuje żadnego z wymienionych typów, ale z konsekwencją kreuje swoją wizję artysty-kpiarza, zdolnego do autoironicznej farsy. Zajmuje tym samym właściwe tylko sobie miejsce na emigracyjnym agonie literackim. Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi:

---

[10] J. Rudnicki, *Pociąg, ja, łebski fryzjer i inni*, [w:] tegoż, *Cholerny świat*, Wrocław 1994, s. 173.

[11] M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 289–308.

> Wpadłem do wody, haust powietrza, wpadłem pod wodę. Siedzę. Siedzę i siedzę. Czuję, jak mi warga puchnie. [...] Ja jestem pisarzem! Tym, kto pisze, zwłaszcza prozę, utwory literackie (rzadziej: autor poezji, dramatów, dzieł publicystycznych). Przyjechałem odwiedzić kraj i pod wodą siedzę! Pod którą, za przeproszeniem, gówno widać! No, ryby jakieś, glony. Nudzi mi się. Mnie nigdy flora i fauna Morza Bałtyckiego z nóg nie ścinała, a poza tym nie jestem nurkiem[12].

Zaprezentowane wydarzenia w żaden sposób nie przystają do patetycznych opisów czynów twórców zaangażowanych. Wręcz przeciwnie – stanowią wyraz ich negacji. Z absurdu przeżywanej sytuacji wydaje się zdawać sprawę również sam bohater, który jakby bezsilnie krzyczy: „Ja jestem pisarzem". Gra konwencją stanowi sposób na odróżnienie się od wysoce skostniałych schematów literatury emigracyjnej i zaznaczenie swojej opozycyjnej wobec nich postawy. Wybory autorskie należy więc odczytać jako świadomy akt samostanowienia jednostki dążącej do wolności[13].

Powyższe zagadnienie wiąże się z jeszcze jednym interesującym tropem badawczym – motywacją pisania. O ile dla tradycyjnych wzorców literatury emigracyjnej bezpośrednią pobudką twórczą były wielkie idee i sprawy narodowe, proza Rudnickiego zanurzona jest w codzienności. Już nie walka o ojczyznę, nobilitacja geniusza stają się bezpośrednim powodem inicjującym akt twórczy, ale bolączki i banały dnia codziennego:

> Cztery dni temu wyszedłem ze szpitala. Zgłosiłem się sam. Trzymali mnie dwa tygodnie. Powód? Okres zwiastunów *delirium tremens*. Mieszkam w Hamburgu, Coselstrasse numer trzy, piąte piętro. Nazywam się Janusz Rudnicki, a Uschi Warner nazywa się Uschi Warner. Dzisiaj w nocy, to jest z siódmego na ósmy listopada, znowu wołała: *Hilfe! Hilfe!* Dwa razy. I znowu chodziła tam i z powrotem po mieszkaniu. Przez pół nocy klekotała w tych swoich drewniakach. Nie, Uschi Warner, pomyślałem, koniec z tobą, poczekaj do rana. Rano poszedłem do sklepu i kupiłem maszynę do pisania...[14]

---

[12] J. Rudnicki, *Pociąg, ja, łebski fryzjer i inni*, dz. cyt., s. 180–181.

[13] Por. S. Kryński, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003, s. 9.

[14] J. Rudnicki, *Trzecia w prawo, druga w lewo od księżyca*, [w:] tegoż, *Można żyć*, Wrocław 1992, s. 115.

Z cytowanego fragmentu jasno wynika, że to właśnie bieżące doświadczenia i psychiczna potrzeba wyrażenia zgromadzonych emocji poskutkowały podjęciem decyzji o rozpoczęciu pisania[15]. Nie bez znaczenia jest także drugi ważny aspekt tego postanowienia – przekonanie o dużych możliwościach literatury. W wypowiedzi narratora, choć nie wprost, zawarty jest pogląd, w myśl którego twórczość dzięki możliwościom kreacji może przepracować bieżące wydarzenia i przywrócić równowagę psychiczną, wszak bohater właśnie dzięki niej chce rozwiązać problem z uciążliwą sąsiadką, której historię zamierza opisać. Wnikliwa obserwacja teraźniejszego świata i wykorzystanie tak zebranego materiału w roli tworzywa literackiego to cecha charakterystyczna prozy Janusza Rudnickiego. Jak żadna inna, twórczość ta wywodzi się z codziennych doświadczeń emigranta, dzięki czemu zneutralizowana zostaje młodopolska opozycja artysta – społeczeństwo.

Przekonanie o dużych zdolnościach kreacyjnych literatury sprawia, że niejednokrotnie dochodzi do złożonych powiązań autobiografii z fikcją literacką. Oto przykład ilustrujący tę zależność:

> Proszę iść do łazienki, tam znajdzie pan czysty ręcznik, powiedziała, kiedy wróciłem. [...] Obejmowałem jej poruszającą się tak samo jak wahadła zegarów głowę [...] i teraz ja zacząłem topić się, normalnie topić się jak lód, w przyspieszonym, oszałamiającym tempie topiłem się, nie zemdlej, nie zemdlej, myślałem, topił się mój brzuch, znikał, zapadał, pojawiał się znowu, nabrałem ostatniego powietrza i ciało moje, mokry sznur, z przyssaną do podbrzusza głową Niemki obwieściło triumfalnie... którą? Piętnastą chyba, tak była trzecia, kiedy skończyłem rozdawanie i zapukałem do jej drzwi. Proszę iść do łazienki, tam znajdzie pan czysty ręcznik, powiedziała[16].

Cytowany fragment to opis spotkania bohatera z kobietą, u której pracował. Realny bieg wydarzeń zostaje zakłócony przez wyobraźnię postaci. W konsekwencji narrator opowiada dwa zupełnie inne wątki. Zestawienie wydarzeń zyskujących w tekście

[15] W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 301.

[16] J. Rudnicki, *Trzecia w prawo, druga w lewo od księżyca*, dz. cyt., s. 150–151.

wykładnik za pomocą powtórzenia zdania „Proszę iść do łazienki, tan znajdzie pan czysty ręcznik" odsłania możliwości kreacyjne literatury, ale ma paradoksalnie także znaczenie demaskujące – burzy iluzję świata przedstawionego, rozluźnia związki pomiędzy jego strukturą i kieruje uwagę na ontologię literatury w ogóle.

Nie tylko świat zewnętrzny staje się punktem obserwacji autora, jego ogląd kieruje się także ku sobie. Dobitnie świadczy o tym następujący fragment:

> A w ogrodzie słońce właśnie zachodzi. Nie ma nikogo. Jegomość z rodziną dawno już poszli do domu. Rudnicki zbiera swoje rzeczy i powoli, utykając, opuszcza basen. Zatrzymuje się, przechodząc koło ogrodzenia. Patrzy na pusty ogród i na porządkowego, który kijem zakończonym gwoździem zbiera jego rozrzucone przez wiatr kartki. I znowu jeszcze raz, czuje ból, tym razem w okolicy serca. Taki rodzaj bólu, który bierze się z najprostszej konstatacji pod słońcem: Vivaldiego trafi szlag, tak samo jak Jegomościa. Szlag trafi Rudnickiego i całą jego rodzinę szlag trafi i Was, każdego po kolei, wcześniej czy później. I przy słońcu chylącym się ku zachodowi jakiś porządkowy zbierał będzie po nas papierki[17].

Ta zaskakująca wobec wcześniejszych sposobów wypowiedzi zmiana narracji na trzecioosobową nie jest przypadkowa. Zabieg dowodzi autorefleksyjnego wymiaru opowiadania. Bohater-narrator przygląda się sobie i swojej twórczości, jest wnikliwym obserwatorem swoich poczynań i podejmowanych idei[18]. Realizowane w ten sposób zabiegi metatekstowe odsłaniają kulisy powstania dzieła i wskazują na refleksje związane z procesem pisania. Oto przykład świetnie ilustrujący powyższe słowa:

> Czas przeszły działa na mnie zawsze ubezwłasno..., czas przeszły ubezwłasnowolnia mnie. Czy w czytającym nie rodzi się ufność, kiedy Jego Królewska Mość Czas Przeszły prowadzi go po świecie, otwierając przed nim swoją

[17] Tenże, *Koniec wakacji*, [w:] tegoż, *Cholerny świat*, dz. cyt., s. 31.

[18] Na marginesie warto wspomnieć, że gdy popatrzymy na prozę Rudnickiego całościowo, motyw spojrzenia z góry, wertykalnego zawieszenia nad światem i bohaterami to stały element strategii pisarskiej autora, którą możemy odnaleźć w dużej części jego dorobku pisarskiego.

> niewidzialną ręką wszystkie niewidzialne drzwi! Ho, ho, ho, Rudnicki! Kolej na dialog, na dialog między mną a Uschi[19].

Cytowany fragment jest przede wszystkim rozbudowaną refleksją nad znaczeniem czasu przeszłego w literaturze zakończoną nonszalanckim komplementem skierowanym do siebie. Błędem byłoby jednak odczytywanie tego zabiegu jako wyrazu próżności bohatera, który chce podkreślić swoje umiejętności językowe. Fragment świadczy raczej o dystansie postaci do samej siebie i tym samym jeszcze raz wykracza poza romantyczny wizerunek twórcy-kreatora. Uwagę zwraca także ostatnie zdanie, w którym bohater-autor niejako zapowiada dalszy ciąg tworzonej przez siebie historii. Użycie lapidarnego wyrażenia „kolej na dialog" wprowadza czytelnika do właściwej fabuły i odnosi się do drugiego poziomu narracji. Celem wszystkich tych działań jest ukazanie konwencjonalności literatury, umowności jej odbioru i jej nieciągłego charakteru. Dzięki demaskowaniu tego rodzaju odsłonięta zostaje niepewność ontologiczna dzieła literackiego, co prowadzi bezpośrednio do zmniejszenia siły jego oddziaływania, a w ogólnym planie podważa hegemonię istniejących narracji emigracyjnych, które roszczą sobie prawo do ostatecznych rozstrzygnięć kulturowych i społecznych.

Inną metodą tematyzacji figury artysty i procesu twórczego jest stosowanie szeroko pojętej autorefleksyjności rozumianej jako zabieg autokrytyczny. Oto przykład:

> Zgięty w pałąk, z ustami własnymi tuż przy własnej nodze, muszę wyglądać komicznie, ponieważ słyszę znowu ten sam chichot tych samych dzieci Jegomościa. Obracam się i patrzę na niego, on głową w dół. Kwita jesteśmy. Spróbujcie sami dotknąć zębami własnej stopy. No w kiszkach zabolało? Na jakiej więc podstawie my, dzisiaj debiutujący, uważani jesteśmy za dziwaków, co piszą nie wiadomo co? Czyż ja jestem pisarzem gołosłownym?[20]

W zabiegach tego typu opowiadana historia staje się jedynie pretekstem do wygłaszania refleksji na temat kondycji pisarstwa

[19] J. Rudnicki, *Trzecia w prawo, druga w lewo od księżyca*, dz. cyt., s. 121–122.

[20] Tenże, *Koniec wakacji*, dz. cyt., s. 24.

w ogóle lub – jak w cytowanym przykładzie – recepcji i problemów debiutującego środowiska literackiego. Sprzyja temu wielopłaszczyznowa konstrukcja testu i stosowane figury artystyczne. Jedną z nich jest wejście w złożone relacje z wizją artysty improduktywa:

> Ach i kiedy pisałem pierwsze zdanie, muszę to teraz napisać, bo zapomnę, zapomnę, za-pom-nę, to czułem się (dzwonek, dzwonek z dołu, cholera jasna), jakbym strzelił batem jakieś leniwe, ociężałe końskie udo, prrrassskk! Akurat między „czułem się" a „jakbym" wlazł mi ten dzwonek. Pindy, przeklęte pindy!!! Podniosłem, wściekły, domofon, halo! Dzień dobry, chciałbym z panem porozmawiać o paru myślach z Biblii[21].

Co ciekawe, zależności tych doskonale świadomy jest sam autor:

> Czy ja gram na czas? Uschi nie umiera. Uschi ignoruje zupełnie kompozycję mojego tekstu, Uschi urąga jego klamrze. Uschi trwa. Oczywiście, że ja mogę wszystko, tylko co to za sztuka móc wszystko? W dniu, w którym zacząłem pisać miesiąc temu, miałem już wszystko gotowe[22].

W dalszej części opisu następuje lakoniczne przybliżenie zamiarów pisarskich bohatera. Zaplanowana historia żyje swoim życiem, wymyka się spod kontroli pisarza, co odsłania jego słabość i demaskuje iluzję tworzonego przez niego tekstu. Bohater-artysta mimo usilnych prób pisania ciągle jest rozpraszany, co wywołuje zupełnie zrozumiałą złość, która przybiera niejednokrotnie komiczny charakter. Tym samym autor zrywa z wizerunkiem artysty odseparowanego od rzeczywistości i pochłoniętego jedynie swoją twórczością i prezentuje go jako osobę zanurzoną w świecie ze swoimi nerwicami i problemami dnia codziennego. Elementy rzeczywistości zewnętrznej wkraczają w proces pisania i w gruncie rzeczy czynią go bardziej realnym, ponieważ usytuowanym w rzeczywistości. W tym świetle *mimesis* procesu twórczego zyskuje dodatkowy, urealniający wymiar, dzięki któremu opowiadana historia wydaje się dobrze przemyślana i prawdopodobna, tzn. możliwa do zaistnienia w świecie rzeczywistym. Zabieg ma także drugie

[21] Tenże, *Trzecia w prawo, druga w lewo od księżyca*, dz. cyt., s. 116.

[22] Tamże, s. 160.

znaczenie. Rozbijanie ciągu opowieści wtrąceniami, refleksjami czy nieoczekiwanymi zwrotami akcji fragmentaryzuje tekst i wpisuje go we współczesne koncepcje artystyczne. Magdalena Popiel zauważa:

> Wydaje się, że to, co najsilniej zachwiało dalszymi losami gatunku, nie dotyczyło ani deprecjacji sztuki jako tematu, ani też ogólnego kryzysu, jaki dotknął gatunki literackie, lecz mieściło się w takiej refleksji o człowieku, która radykalnie kwestionowała tożsamość w jej wymiarze ciągłości i całości[23].

Zaburzenia toku narracji, które momentami zbliżają wizję artysty Rudnickiego do improduktywa, w gruncie rzeczy są realizacją szeroko zakrojonej tendencji literackiej, która wynika bezpośrednio ze współczesnej myśli filozoficznej, a w szczególności z kryzysu tożsamości, jaki zaistniał po II wojnie światowej. W tym sensie należy uznać, że autor *Można żyć*, mimo że w wielu momentach oryginalnie, wpisuje się – przynajmniej pod tym względem – w główny nurt narracji o artyście.

Podsumowując całą wypowiedź, należy jeszcze raz wyraźnie zaznaczyć, że proza Janusza Rudnickiego to złożone zjawisko, które realizuje dwie popularne i wykorzystywane przez innych pisarzy konwencje powieści o twórcy – *mimesis* procesu twórczego oraz *Künstlerroman*. Rudnicki jednak intensywniej niż inni przywołani autorzy wykorzystuje estetykę komizmu i farsy. W przeciwieństwie do Vargi, Stasiuka i Filipiak autor *Można żyć* mocniej podkreśla również figurę samego pisarza, która zawsze podlega komicznemu przerysowaniu. Dzieje się tak, ponieważ Rudnicki za cel swojej artystycznej wypowiedzi bierze nie tylko obalenie iluzji dzieła literackiego, ale przede wszystkim dekonstrukcję postromantycznego modelu literatury emigracyjnej i uzewnętrzniających się w nim wartości. Poprzez zbiór omówionych wyżej zabiegów artysta dąży do przewartościowania skostniałych schematów artystycznych. Jego gest zyskuje wymiar aksjologiczny, jest znakiem wyczerpania dotychczasowych aksjomatów strukturyzujących doświadczenie wychodźcze i propozycją nowej, bardziej przystającej do współcze-

[23] M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki…*, dz. cyt., s. 12.

sności estetyki emigracyjnej. Wszystko to pozwala mówić o przemyślanej strategii twórczej autora, którą poza aspektami fabularnymi budują również konkretne rozwiązania narracyjno-językowe. Wśród nich znajdują się:

- bezpośrednie zwroty do czytelnika,
- formy językowe wskazujące na zamiary twórcze,
- powtórzenia zdań umieszczanych w tworzonym dziele,
- komentarze do przygotowywanego tekstu,
- wtrącenia przypominające główny wątek treści opowiadania,
- formy inicjujące.

Za pomocą wyżej wymienionych chwytów narracyjnych Rudnicki wprowadza w swoich opowiadaniach prezentację procesu czynności twórczych obejmującą motywacje, poszczególne etapy powstawania dzieła, selekcję materiału, pierwsze krytyczne opinie i ich efekt. Działanie to pozwala połączyć dwa sposoby tematyzowania problematyki artysty i ma charakter systemowy, tzn. wraz z innymi metodami (język, geopoetyka) buduje wielowymiarową rzeczywistość tekstu literackiego.

A portrait of the artist. Metaliterature perspective in Janusz Rudnicki's prose

Summary

Janusz Rudnicki's prose realizes two conventions of narration about the artist – the mimesis of the creative process and *Künstlerroman*. Thanks to the narrative strategy, the author emphasizes his separateness among emigration writers and creates the image of an artist who argue with dominant romantic form. He does so thanks to narrative actions such as disturbances in the plot, uncovering the writing workshop, reflections about writing, autobiographical references or inclusion of the reader in the act of creating the book.

The goal of all this is to show the conventionality of literature and heroes and to deconstruct the ontology of a literary work. In this way, the author counteracts the regression of art and opens up new creative possibilities.

KRZYSZTOF SOCHA

Kwadrant przepływu narracji, czyli cztery twarze narratora-bohatera. O *Zespole ojca* Piotra Czerwińskiego

Najnowszą powieść Piotra Czerwińskiego można zupełnie trafnie scharakteryzować już tylko cytując fragment opisu książki zamieszczony na ostatniej stronie okładki: „*Zespół ojca* to nie tylko studium ojcowskiej miłości, męskiego przywiązania i szczególnego porozumienia, ale także gorzka opowieść o starciu marzeń z rzeczywistością”[1]. Warto poszerzyć jednak tę opinię, zaznaczając, że jest to powieść bardzo symptomatyczna dla dzisiejszych czasów. W chwili, gdy coraz wyraźniej mówi się o kryzysie ojcostwa, a praktycznie nie ma dnia bez dyskusji o równouprawnieniu (zarówno z celnymi, jak i chybionymi argumentami tejże dyskusji), pojawia się książka, której bohater, mimo chęci, warunków i widocznej racji w sporze, w obliczu rozpadu rodziny nie może uzyskać prawa do opieki nad synem, będąc dyskryminowanym przez prawo. Powieść Czerwińskiego, ukazująca historię niezwykłej relacji ojca z synem, mogłaby być punktem wyjścia do niezmiernie interesującej dyskusji na tematy społeczne, jednak chwilowo zajmijmy się tym, co powinno wydawać się interesujące w *Zespole ojca* z punktu widzenia badania narracji powieściowych.

Już tytuł i główny motyw powieści sugerują, że potencjalny czytelnik może spodziewać się relacji poprowadzonej z perspektywy ojcowskiej[2]. Można pokusić się o stwierdzenie, iż jest to pew-

[1] P. Czerwiński, *Zespół ojca*, Warszawa 2017, tylna okładka.

[2] Mimo że w najnowszej prozie polskiej daje się zauważyć dotkliwą przewagę tematów kobiecych (także nowych odczytań macierzyństwa), to jednak Czerwiń-

nego rodzaju odpowiedź na obecne w prozie po 1989 roku wątki profeministyczne i próba swoistej walki o równouprawnienie w literaturze także dla współczesnych tematów typowo męskich. Podnosić tu można argumenty, które od lat wysuwała krytyka feministyczna, iż mężczyźni przez wieki zawłaszczali sobie literaturę i historię, więc jest to czas przede wszystkim pisania przez kobiety, dla nich i o nich[3]. Wbrew pozorom argumentem za potrzebą wprowadzenia nowych problemów męskich do literatury mogą być również teorie stosowane przez piszące kobiety. Można przywołać choćby ważny dla dyskursu kobiecego tekst Marii Janion *Ifigenia w Polsce*, w którym z jednej strony znajdujemy racje dla uznania za kluczowe w historii poświęcenia Ifigenii (jako usytuowanego w porządku mitycznym), ale jednak wspomina się i setki mężów ginących w walce z Troją[4]. Nawet gdybyśmy przyznali rację kluczowej roli Ifigenii, nadal pozostaje kwestia setek historii pobocznych męskich tragedii, które należałoby zaakcentować. Stąd też męska perspektywa w *Zespole ojca* Czerwińskiego wydaje się szczególna i warta uwagi.

Kwalifikując tę powieść jako element ożywionego dyskursu o tożsamości ról kulturowych, nie do uniknięcia jest temat obserwowalnej schematyczności tychże ról[5]. Jest to jednak zagadnienie na tyle obszerne, że zasługiwałoby na bardziej wnikliwe studium i w przyszłości zapewne doczeka się gruntownego opracowania.

---

ski nie jest odosobniony w ukazywaniu interesującej nas perspektywy ojcowskiej. Niezwykle interesującą – choć dużo spokojniejszą i na pewno nie aż tak dramatyczną historię o męskich i ojcowskich porażkach – proponuje czytelnikom np. Daniel Odija. Zob. tegoż, *Niech to nie będzie sen*, Kraków 2008.

[3] Pisze o tym Maria Janion w odniesieniu do *Turbota* Güntera Grassa. Por. tejże, *Mężczyzna, kobieta i dzieje*, [w:] tejże, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 157.

[4] M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] tejże, *Kobiety i duch...*, dz. cyt., s. 331.

[5] Czasem role kulturowe wymykają się jednak schematom. W najnowszej literaturze polskiej można podać przykład choćby płynności pomiędzy rolami w prozie Mariusza Sieniewicza. Zob. tegoż, *Rebelia*, Warszawa 2007 (tu: młodość i starość, stetryczenie i zdziecinnienie).

Tymczasem zawęźmy jednak rozważania do ról kulturowych, w jakie wchodzi bohater powieści Czerwińskiego.

Wnikliwa lektura *Zespołu ojca* pozwala odnaleźć jeszcze kilka sposobów, wedle których można byłoby analizować opowieść głównego bohatera. Prymat narracji ojca jest w powieści jedynie pozorny, w rzeczywistości na historię Konrada składają się bowiem przynajmniej cztery równouprawnione sposoby snucia opowieści, co też w znaczący sposób przekłada się na wielowymiarowość i wielowątkowość tekstu. Przechodząc do głównego założenia artykułu, rzec można, iż w powieści Czerwińskiego mamy do czynienia z następującymi narracjami: ojcowską, męską, emigrancką oraz artystyczną.

Bohater jako ojciec

Choćby tylko ze względu na ulokowanie funkcji ojcowskiej w tytule powieści sądzić można, iż ta perspektywa także dla samego autora była najważniejsza w procesie powstawania tekstu, dlatego też narracją ojcowską wypada zająć się w pierwszej kolejności.

Relacja Konrada i jego pociechy, Filutka (mniemać można, że w pewnym sensie jest to pseudonim symboliczny ze względu na francuskie *fils* [syn]), jest nacechowana taką czułością i przywiązaniem, iż właściwie trudno doszukiwać się we współczesnej literaturze podobnych przykładów, zwłaszcza że porównując częstotliwość pojawiania się literackich motywów ojca i matki, odnajdziemy zdecydowanie więcej egzemplifikacji tego drugiego. Bohater tkwi w przekonaniu, że jest dobrym ojcem, i właściwie tylko raz w całej powieści nachodzą go wątpliwości co do tego faktu – dzieje się to już w końcowych partiach tekstu, po uprowadzeniu syna przez matkę[6]. Znamienne, że choć w tym samym miejscu powieściowy ojciec żałuje, iż podnosił na syna głos, to jednak w powieści sytuacja taka nie ma miejsca ani razu – nie wspominając już o jakimkolwiek podnoszeniu ręki na malucha, choćby dla wymierzenia „pedagogicznego klapsa". Konrad potrafi powściągnąć złe emocje

[6] P. Czerwiński, *Zespół ojca*, dz. cyt., s. 286.

w stosunku do Filutka nawet gdy ten niszczy jego przywiezioną jeszcze z Polski gitarę. Raz jedynie ogranicza się do skarcenia syna w chwili, gdy ten kopie w blaszaną kurtynę zagradzającą wejście do sklepu w galerii handlowej. Sam fakt informowania czytelnika o podnoszeniu głosu na syna niejako na marginesie, poza akcją utworu, budzi wrażenie, że narrator może raczej kreować obraz swojego ojcostwa, niźli rzetelnie go streszczać. Wielokrotnie przekonujemy się zresztą, iż Czerwiński kreśli w swojej powieści ten obraz w sposób wyidealizowany.

Ponieważ narracja w powieści jest prowadzona pierwszoosobowo, można mieć wątpliwości co do obiektywności faktów w świecie przedstawionym, jednak z relacji wynika, że to przede wszystkim ojciec spędza wolny czas z Filutkiem. Matka pochłonięta jest pracą i do momentu kryzysu pomiędzy obojgiem rodziców widzimy ją w relacji z synem prawie wyłącznie w obecności ojca – wyjątkiem jest wyjazd Isabelle z Filutkiem na urlop do Polski. Mimo iż Belle pracuje zdalnie i całymi dniami nie rusza się z domu, to Konrad spełnia wszystkie obowiązki związane z wyprawieniem malca do przedszkola: szykuje mu śniadanie, ubiera go, odwozi i przywozi po zajęciach, czasem zabiera ze sobą do biura. Razem z maluchem włóczy się po mieście, odwiedzając kawiarnie i sklepy z zabawkami. Gdy bohater wspomina niemowlęctwo syna, okazuje się, iż to ojciec dużo częściej niż matka wstawał do niego, by tulić nocne lęki dziecka. Konrad uczy syna podejmować dyskusje o tematach trudnych, traktując go niejednokrotnie jako równego partnera do rozmowy. Stara się rozwijać pasje syna – zwłaszcza zainteresowanie tramwajami. „Zaraża" go własnym gitarowym hobby. To również ojciec, wierzący choć niepraktykujący, stara się zaszczepić pierworodnemu ziarno wiary w Boga i potrzebę miłości bliźniego. Wszystkie zatem akcentowane w narracji sposoby kontaktu z synem mają na celu wzbudzenie w czytelniku przekonania, że tak naprawdę ojciec spełnia w tej rodzinie prawie wszystkie funkcje przypisywane matce wedle tradycyjnego, patriarchalnego modelu rodziny. Choć nie jest to powiedziane wprost, ojcowska postawa wobec Filutka często jest zupełnym odwróceniem zacho-

wania matki. Wystarczy dla przykładu porównać całkowitą abstynencję Konrada – od chwili pojawienia się dziecka, i roznegliżowaną matkę, odprawiającą codzienny rytuał popijania wina. Uważna lektura doprowadza do wniosku, że jedynym zajęciem, jakiemu poświęca się Belle w kontaktach z synem bez udziału ojca, jest nauka francuskiego.

Duma z posiadania syna jest tak samo typowa dla ojca, jak i typowo męski jest sposób jej eksplikacji. O swoim przywiązaniu do malucha główny bohater mówi prawie wyłącznie do czytelnika, nie zaś do innych osób przedstawionych na kartach powieści. Z wymienionymi wyżej standardami kontrastuje z kolei stosunek bohatera do ojcostwa. Wpisuje się on w niezwykle aktualną dyskusję o jego kryzysie – narrator twierdzi bowiem:

> W dzisiejszych czasach nie warto zostawać ojcem. Człowiek wydaje na siebie zaoczny wyrok. W każdej chwili może zostać osądzony i skazany na dożywotnie zmarnowanie życia. Uznają go za winnego i wykończą raz a dobrze, aby wybił sobie na przyszłość takie rzeczy ze swojej naiwnej głowy. Nie wymyśliłby tego Franz Kafka. Nie wymyśliliby nawet faszyści. Zostając ojcem, skazujesz się na pogrom w zawieszeniu[7].

Tragedia, jaką przeżywa bohater w związku z utratą ukochanego syna, wyzwala w nim głęboki ból. Doświadczenie straty jest dla Konrada momentem-katastrofą także w osobistym postrzeganiu historii. Odtąd każde miejsce, w którym pojawiał się wraz z synem, wywołuje w nim rozpacz i melancholię. Dopóki jeszcze może, próbuje odzyskać syna, ale wkrótce przekonuje się o swojej bezradności. Nie potrafi pogodzić się z losem i katuje się wspomnieniami, nie jest jednak na tyle radykalny, by albo podążyć drogą kolegi Antona, który wskutek podobnych doświadczeń popełnia widowiskowe samobójstwo, lub też brutalnie stanąć do walki o swoje prawa. Jego prywatny kryzys ojcostwa objawia się w bezsilności wobec żądań partnerki w kwestii ich wspólnego dziecka. Nie potrafi się postawić matce Filutka, wskutek czego traci syna na zawsze.

[7] Tamże, s. 283.

Bohater jako mężczyzna

Zastanawiająca w przypadku Konrada może wydać się niespójność narracyjna, gdy zestawimy fakt jego ojcostwa z jego męskością. Okazuje się bowiem, że tak subtelny w wypowiedziach o Filutku – zwłaszcza już po jego utracie – bohater w refleksjach odnoszących się do kobiet często przyjmuje postawę seksistowską, wręcz szowinistyczną. Język jego wypowiedzi na temat płciowości jest szorstki, zaś same opisy spraw damsko-męskich nierzadko brutalne – choć przebija przez nie czasem swoista poetyckość („nawet płacząc, stanowiła spójne, rześkie, życiodajne jebadło”[8]), zwłaszcza jeśli bohater wraca wspomnieniami do sytuacji, które były kamieniami milowymi szalonej młodości. Mimo to, jeśli seksistowska narracja ma być w *Zespole ojca* czymś poruszającym, to tylko w zestawieniu z czułymi wypowiedziami na temat własnego syna; rozpatrując ją w kategoriach jedynie męskości głównego bohatera, nie jest bowiem niczym nadzwyczajnym. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że podobnie jak o przywiązaniu do syna wprost, tak i o swoich ekscesach seksualnych bohater w sposób przaśny mówi jedynie w wewnętrznych monologach, które rozumieć można jako zwroty do czytelnika. W rozmowach z innymi bohaterami Konrad pozwala sobie na sprośności (czy w ogóle wulgarność) raczej rzadko, a jeśli już, to pod wpływem dodatkowych środków wspomagających, jak alkohol, po który zrozpaczony ojciec sięga dopiero w obliczu tragedii rodzinnej.

Warto zauważyć, że spośród powieści Czerwińskiego to właśnie w *Zespole ojca* temat seksu pojawia się najczęściej i z największą intensywnością. Już po rozstaniu z Belle bohater pozwala sobie nawet na drobiazgową wyliczankę wszystkich swoich dotychczasowych sympatii. Ma to jednak swój cel, gdyż dla Konrada stojącego u progu nowej sytuacji życiowej, przechodzącego w dodatku kryzys wieku średniego – czy jak on to nazywa „pierwszą starość” zamiast „drugiej młodości” (próbą zaradzenia kryzysowi

[8] Tamże, s. 53.

jest powrót do gry na gitarze) – ma to wartość swoistego „rachunku sumienia", podsumowania czterdziestu lat życia oraz wzlotów i upadków własnej męskości. W bardzo obrazowy sposób zaznacza zresztą, że to z jego męskości przecież wyniknęło ojcostwo.

Obie te sfery – męskość i ojcostwo – splatają się jeszcze w odniesieniu do poczucia własnej atrakcyjności. Bohater nie wykorzystuje wprawdzie faktu, iż jako mężczyzna zajmujący się dzieckiem wzbudza zainteresowanie kobiet, ale nie ukrywa tego, że schlebia mu, iż podoba się przypadkowym przedstawicielkom płci pięknej. Na zaloty młodych i ładnych ekspedientek w centrum handlowym chętnie by odpowiedział, gdyby nie przywiązanie do swojej ukochanej Belle.

Postrzeganie świata przez pryzmat fizyczności jest charakterystyczną cechą Konrada. Po wielokroć pojawiają się w tekście wypowiedzi na temat oryginalnej urody jego partnerki, zapewnienia o tym, jak bardzo mu się ona podoba, jednak sprecyzowanie samych uczuć jest – typowo po męsku – problematyczne. W wewnętrznych monologach mówi wprawdzie o swojej wielkiej miłości do Belle, do samego końca nie dowiadujemy się jednak za co/w imię czego właściwie Konrad kocha swoją francuską partnerkę. Kontrastując zaś oba uczucia – do dziecka i jego matki – zauważalne jest, że nie darzy partnerki miłością tak bezwarunkową, jak dzieje się to w przypadku potomka. Typowo męskie jest także wyrażanie uczuć w stosunku do ukochanego dziecka. Choć ogromną miłość ojca widać na pierwszy rzut oka, Konrad zdobywa się jedynie raz na nieśmiałe „ja ciebie też lubię, mój Filutku"[9] – niczym skruszony Piotr w rozmowie z Chrystusem, który przytłoczony miłością swojego mistrza za trzecim razem odpowiada *fileo*, nie zaś *agape*.

W pewnym sensie typowo męskie jest również zachowanie Konrada już w momencie kryzysu rodzinnego. Symptomy niewierności partnerki umykają jego uwadze – jest tak pochłonięty Filutkiem, że nie zauważa zmian w zachowaniu Belle. Żeby uzyskać świadomość tego, co się dzieje, potrzebny jest mu komunikat

[9] Tamże, s. 248.

wyrażony wprost. Komunikat ten pada w niezbyt zresztą eleganckich słowach: „muszę urządzić sobie życie. Zmarnowałeś w nim ponad osiem lat, ty polski chuju”[10]. Mimo wyraźnych przesłanek co do tego, że nic już nie będzie takie samo, Konrad nie potrafi się przeciwstawić partnerce. Mając nadzieję, że to tylko kolejny napad złego humoru, próbuje sprawę przeczekać, gdy nie skutkuje inicjowanie jakiejkolwiek rozmowy czy próby przepraszania za grzechy niepopełnione. Kiedy w końcu dociera do niego, że sprawy nie da się wygrać, próbuje postępować logicznie poprzez zagwarantowanie sobie poparcia prawnego. Nie stać go na bolesną spontaniczność, a ponieważ Belle nigdy nie zdradza, co zamierza, nie jest w stanie się też domyślić, że jak najszybciej powinien uciec razem z dzieckiem (co zresztą sugeruje sam Filutek)[11]. Dzieje się tak również dlatego, że niepojęte dla bohatera Czerwińskiego jest, iż człowiek może zmienić się w jednej chwili – nadal kocha Belle i nadal jest przekonany, że ona go kocha, jednak od momentu rodzinnej tragedii ma w głowie już tylko obraz partnerki, jaką Belle była kiedyś. Nie potrafi zaakceptować, że jest już inną osobą. Chwile samotności po jej ucieczce zapełnia zaś w sposób typowy dla zrozpaczonych mężczyzn: pije, wałęsa się bez celu i katuje się wspomnieniami. W końcu, za namową kolegów, próbuje sobie znaleźć nową kobietę w myśl zasady „klin klinem” i – nie wiadomo, czy nie bez obrzydzenia do siebie – idzie do łóżka z żoną kolegi. Myśl o tym, że zrobił Declanowi to samo, co Belle jemu, wypowiada jednak sama Aoife. Konrad, po domowych doświadczeniach ostatnich tygodni, patrzy na to z perspektywy kobiecej winy. Dla niego wina leży po stronie Aoife – podobnie jak i wcześniej po stronie Belle[12].

Na zakończenie rozważań o wizji męskości u głównego bohatera warto jeszcze dodać, iż w postaci Konrada realizuje Czerwiński typ mężczyzny-Piotrusia Pana. Dowodzi tego przykład podejścia do zabawek. Nie chodzi tu jedynie o wielką satysfakcję z budowa-

[10] Tamże, s. 159.

[11] Por. tamże, s. 234.

[12] Por. tamże, s. 227.

nia wespół z Filutkiem ciągnących się przez całe mieszkanie torów kolejowych lub z codziennego rytuału zabawy żołnierzykami po przebudzeniu na dane przez malucha hasło: „Na koń i do ataku!”[13]. Wspomniany kryzys wieku średniego prowokuje bowiem u bohatera potrzebę sięgnięcia po zabawki dla nieco większych chłopców (zakup nowej gitary i wzmacniacza oraz chęć znalezienia zespołu, z którym miałby możliwość koncertowania). Podobnie jak Konrad wchodzi w wymyślony przez syna świat Filutkowa, gdzie jeżdżą wszystkie istniejące modele tramwajów – tak Filutek wkracza w świat ojcowskiej pasji i gdyby nie intryga matki, zapewne pokochałby muzykę tak samo jak jego ojciec.

Bohater jako emigrant

Wbrew pozorom, wedle których należałoby skupić się przede wszystkim na ojcostwie Konrada, bardzo ważna w powieści – podobnie zresztą jak we wszystkich książkach Czerwińskiego (nie licząc debiutu literackiego *Pokalanie*) – jest narracja emigrancka. Opisy nowej ojczyzny są odzwierciedleniem tego, czego nie było w literaturze emigracji politycznej do 1989 roku – a zatem zainteresowania aktualnym miejscem pobytu: jego kulturą, strukturą społeczną, ludźmi dookoła. Dublin nie przenika tekstu może aż tak bardzo jak w przypadku *Przebiegum życiae*, ale jest dla powieści *Zespół ojca* zasadniczym miejscem akcji. Z rzadka pojawiają się inne miejsca, jak Bordeaux, Paryż i Arcachon, w których Konrad był rzeczywiście, czy też przywoływana jedynie w wyobrażeniach Polinezja Francuska. Kilkakrotnie wraca bohater myślami również do Polski – zarówno jako punktu na mapie, jak i do pojęcia, pod którym kryje się polska rzeczywistość straconych szans, niezrealizowanych marzeń i zawiedzionych nadziei. Jeśli chodzi o punkt na mapie – z melancholią wspomina Warszawę, w której na jego powrót (do którego nigdy nie dojdzie) czeka smutna matka, piękno Łazienek (które rodowitym warszawiakom nigdy nie kojarzą się

[13] Tamże, s. 66.

z toaletą) i beztroskie czasy licealne. Jeśli zaś chodzi o Polskę jako pojęcie, odkreśla je grubą kreską i nie chce do niej wracać. Mówi:

> Moja Polska nie jest zamkniętym etapem. Jest otwartą raną. Nigdy się nie zagoi, więc nauczyłem się nie myśleć o niej, choć to się często nie udaje[14].

Być może w ten zawoalowany sposób narrator dowodzi, że nie tyle rodzinna tragedia, ale właśnie rozczarowanie Polską i świadome wyzbycie się ojczyzny jest największym nieszczęściem. Jeśli założymy, że emigracja zawsze musi być powodowana pewnego rodzaju kryzysem, to prywatna tragedia różnego stopnia będzie od początku wpisana w etos emigranta – niezależnie od tego, czy będzie to emigrant polityczny, czy zarobkowy. W przypadku Konrada to Polska jest wiecznie otwartą raną, rozbicie rodziny zaś „tylko" (i aż) strupem, który zdzierany z rany powoduje, że ta powoli przestaje boleć[15].

Przedstawiona w powieści porażka Konrada wpisuje się w pewien sposób również w kontekst ogólnych tendencji charakterystycznych dla młodej prozy polskiej, wyznaczonych przez Krisa Van Heuckeloma. W swojej pracy *Od „polish remover" do „polskiej szkoły boksu". Polskość w najnowszej literaturze emigracyjnej* autor stawia tezę, że za granicą to Polki są bardziej elastyczne i nastawione na sukces, a męscy przedstawiciele naszego narodu zazwyczaj ponoszą klęskę, gdyż brakuje im dostatecznej żywiołowości i ruchliwości potrzebnej do zrealizowania marzeń, a swoje zmarginalizowanie na obczyźnie celebrują, tęskniąc nocami do wyidealizowanej ojczyzny[16]. Werdykt o klęsce lub przewa-

---

[14] Tamże, s. 27. Sytuacja ta prowokuje bohatera z kolei do rozmyślań nad własną tożsamością. Pytanie „skąd jestem?" zawsze występuje w symbiozie z pytaniem „kim jestem? – na co też zwracał swego czasu uwagę Przemysław Czapliński. Zob. tegoż, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 230–232. Metaforyczną ilustracją ciągłego uświadamiania bohaterowi odpowiedzialności za swoje pochodzenie jest fakt, iż dopóki w Internecie ogłasza się jako Polak, nie może znaleźć partnerów do gry w zespole.

[15] Por. P. Czerwiński, *Zespół ojca*, dz. cyt., s. 14.

[16] Zob. K. Van Heuckelom, *Od „polish remover" do „polskiej szkoły boksu". Polskość w najnowszej literaturze emigracyjnej*, [w:] *Polonistyka w Europie.*

gach Konrada jest w tym przypadku uzależniony od perspektywy, z jakiej spojrzymy na jego emigracyjne epizody. Bohater doznaje upokorzenia – jako mężczyzna (tracąc kobietę), ojciec (tracąc dziecko) i Polak (tracąc wiarę w ojczyznę), nie można jednak powiedzieć, by poniósł klęskę jako emigrant. W Dublinie (który już przecież nie jest emigranckim eldorado) ma całkiem niezłą pracę, po rozstaniu z partnerką nadal stać go na duże mieszkanie (choć zapewne bez poczucia wolności finansowej), a w obliczu prywatnego kryzysu nie popada w nędzę i nie stacza się do rynsztoka.

„Stereotypowy" Polak (w rodzaju tych tęskniących do polskiego bigosu i swoich Grażynek, których Van Heuckelom odmalował w swoim artykule), choć potrafi bardzo długo narzekać na swoją ojczyznę, to jednak zawsze będzie ją kochał. Po latach pobytu na emigracji Konrad zaczyna przejawiać podobny stosunek do Irlandii. Choć nadal szamocze się ze swoim losem (czy zamiennie: ze swoją polskością), to jednak zatraca w sobie poczucie obcości[17]. Ma prawo do krytykowania Irlandii, bo czuje, że jest u siebie. Irytuje go fakt, że nie ma tu pracy dla ludzi z określonym wykształceniem i że wszyscy noszą tu koszulki polo, do rozpaczy (już w kluczowych partiach tekstu) doprowadza go irlandzkie prawo rodzinne, zaś cała powieść jest usiana narzekaniami na pogodę – zbyt krótkie lato i ciągłe deszcze.

Tymczasem jednak Dublin jest centrum powieściowego wszechświata. O ile Konrad jeszcze wędruje myślami do innych miejsc na ziemi, o tyle dla jego syna jest to już jedyna i prawdziwa ojczyzna. W powieści drobiazgowo opisywane są dublińskie uliczki, trasy linii tramwajowych, okoliczne sklepy (w tym polskie) i kawiarnie, poszczególne skrzyżowania, puby, szkoły, a nawet gołębie w parkach. Obszerne akapity poświęca się budynkom w sąsiedztwie, których historia łączy się już jakoś z historią samej rodziny Konrada – zwłaszcza gdy mowa o mieszkaniu, które chcieli kupić, nim

Kierunki i perspektywy rozwoju, red. G. Filip, J. Pasterska, M. Patro-Kucab, Rzeszów 2013, s. 328–329.

[17] Por. P. Czapliński, *Ślady przełomu…*, dz. cyt., s. 234.

w Irlandii zaczęła się recesja. Opisy Dublina są tak dokładne, że biorąc do rąk ołówek i kartkę, można byłoby tylko na podstawie narracji Konrada naszkicować prowizoryczną mapę stolicy Irlandii. Można pokusić się o stwierdzenie, iż pobrzmiewają w tych opisach dalekie echa Joyce'a.

Nie licząc mieszkania Konrada i Belle, w którym toczy się dramat walki pomiędzy dwojgiem do niedawna najbliższych sobie ludzi, trzy najważniejsze południowodublińskie miejsca, po wielokroć i z różnych perspektyw opisywane, to Święty Stefek (park św. Stefana), centrum handlowe w dzielnicy Dundrum i zlokalizowana w tym samym parku handlowym kawiarnia Frangossa. Wszystkie trzy miejsca są istotne przede wszystkim dla Konrada i Filutka, którzy spędzają w nich całe godziny, by nie przeszkadzać matce zajętej w domu pozornie pracą, a w istocie – romansem z transseksualistą (choć historia Belle również jest z tymi lokacjami związana). Do Frangossa Konrad będzie wracał na bajgle z mielonym serem (rzadziej z dżemem) nawet gdy zabraknie już Filutka, który zwykle zaciągał go tam na posiłek. Całe Dundrum jest miejscem ustawicznych peregrynacji Konrada i Filutka, z każdym ze sklepów w centrum wiąże się osobna historia – w Dundrum zresztą Konrad poznaje Belle, emigrantkę z Francji. Park św. Stefana z kolei jest miejscem, w którym Filutek wygłasza w obecności ojca najpoważniejsze (jak na sześciolatka) maksymy o życiu i w którym obaj nakrywają matkę *in flagranti* z „szimejlem" Joseliną.

Dublin to w końcu widziana oczami narratora ziemia obiecana dla setek ludzi z najróżniejszych zakątków świata, którzy przyjechali tam za chlebem w okresie irlandzkiej *prosperity*. Mozaikę narodowościową Dublina najlepiej odzwierciedla sytuacja odwożenia Filutka przez Konrada do szkoły: „Przed szkołą Arabowie, Hindusi, Czesi, Węgrzy, Polacy, Włosi, Hiszpanie i Francuzi. I nieprzebrana masa różnej wielkości Chińczyków"[18]. Po dłuższym czasie Konrad rozpoznaje nawet, w jakiej branży dana grupa etniczna odnajduje się najlepiej. Chińczycy – poza prowadzeniem azjatyc-

[18] P. Czerwiński, *Zespół ojca*, dz. cyt., s. 69.

kich knajpek – przejęli większość komisów z elektroniką i są w swoim fachu bardzo dobrzy, choć zdaniem Konrada prawdziwymi mistrzami byli Rosjanie i Murzyni, ale pierwsi zaczęli prowadzić bary z polską kuchnią, zaś drudzy zaczęli rekrutować się na taksówkarzy.

W powieści poznajemy z imienia bądź pseudonimu prawie wyłącznie emigrantów, z rzadka pojawia się jakiś rodowity Irlandczyk (jak gitarzysta Declan i jego kobieta Aoife). Większość towarzystwa emigranckiego, wśród którego obraca się Konrad, to ludzie wysoko wykształceni, rozczarowani tak jak on brakiem perspektyw w swoich ojczyznach, w Irlandii zaś wykonujący pracę nieadekwatną do swoich zainteresowań i niespecjalnie pozwalającą na osobisty rozwój. Wszyscy ci ludzie przywożą ze sobą bagaż doświadczeń – czasem bardzo przykrych – i próbują ułożyć sobie życie w Irlandii na nowo. Mamy więc tu Niemca Antona, perkusistę szalejącego z rozpaczy po odebraniu mu córki (to on będzie potem uświadamiał Konrada, co zrobić w podobnej sytuacji i do kogo powinien się zwrócić), Amerykanina Dwayne'a, weterana wojny w Iraku, który bierze za żonę Irakijkę, zgwałconą przez jego towarzyszy broni, po czym opuszcza korporację i zakłada budkę z falafelami, czy też Zandera z Singapuru, który wprawdzie teraz jest kierownikiem i do Irlandii przylatuje tylko służbowo, ale swój epizod emigrancki przeżywał w Nowej Zelandii, gdzie imał się takich zajęć jak uliczna akwizycja czy grabienie plaży [!]. Opis tej mozaiki kulturowej prowadzony jest w kontekście zespołu muzycznego składającego się z Polaka, Niemca, Francuza i Irlandczyka. Po tragicznej śmierci Niemca jego miejsce za perkusją zajmuje Japończyk.

Bohater jako artysta

Tytuł prozy – „zespół ojca" – sugerować może pewne konotacje psychologiczne i być odniesieniem do swego rodzaju syndromu związanego z ojcostwem. Tymczasem można rozumieć tytuł powieści bardziej dosłownie – jako grupę muzyczną założoną przez człowieka będącego ojcem. Jest to o tyle zasadne, że obszerne fragmenty powieściowej narracji rzeczywiście poświęcone są mu-

zycznej pasji Konrada i jego staraniom w skompletowaniu koncertowego składu. Analiza utworu pod tym względem wymagałaby właściwie dużo obszerniejszego opracowania, gdyż *rock and roll* jest w tekście czymś więcej niż tylko czynnikiem kompozycyjnym. Czwórka facetów z Dublina w żaden sposób nie przypomina czwórki z Liverpoolu. Muzyka Konrada i spółki to nie przekaz młodzieńczego buntu i spontaniczności, ale słowno-instrumentalny wyraz zawiedzionych nadziei i rozczarowania światem; to manifest pokolenia straconych szans. W tym wypadku symboliczne staje się imię głównego bohatera, które budzi naturalne skojarzenia z Mickiewiczowskim Konradem. Podobnie jak i w jego przypadku wielkie słowa, wygłaszane podniosłym tonem Wielkiej Improwizacji, pozostają jedynie wielkimi słowami i nie zmieniają rzeczywistości.

Dodatkowym argumentem za tym, że należy przyjrzeć się powieści także w zaproponowanym powyżej rozumieniu terminu „zespół ojca", jest fakt, iż *rockband* skompletowany przez Konrada przyjmuje nazwę Otuleney – co jest zangielszczonym wariantem polskiego słowa „otuleni". Pomysł na taką nazwę wziął się od bardzo często wypowiadanej przez Konrada maksymy: „Nie rzucaj się na wiatr, otul się nim"[19]. Z jednej strony stosowanie się do tych słów może być wyrazem pewnego konformizmu, ale należy pamiętać również o tym, iż pewnych rzeczy nie jesteśmy w stanie zmienić, więc musimy się do nich przyzwyczajać. Ból po rozpadzie rodziny powoli ustępuje – Konrad nie może zrobić nic więcej, jak tylko postarać się żyć z tą sytuacją. Być może marne to pocieszenie, ale im gorzej układają się sprawy rodzinne, tym lepiej rozwija się zespół. Bohater jest przegrany jako ojciec, lecz w zamian choć na chwilę odzyskuje wiarę w młodzieńcze marzenia.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż bardzo ważna dla interpretacji powieści Czerwińskiego jest zarówno muzyka, jak i historia zespołu Noir Désir[20]. Wątek tej grupy muzycznej pozwala nam

[19] Tamże, s. 7.

[20] Już tylko sam wątek zespołu Noir Désir wpleciony w akcję powieści w pełni realizuje postulaty Michała Głowińskiego co do mówienia o muzyce w dziele

sformułować jeszcze jedną hipotezę co do interpretacji tytułu powieści. „Zespół ojca" może wszakże oznaczać również „ulubiony [w domyśle] zespół kogoś, będącego ojcem". A co do faktu, iż Noir Désir jest muzycznym faworytem bohatera powieści, nie można mieć wątpliwości. Płytę, na której znajduje się utwór francuskich rockmanów, dostaje Konrad w prezencie od Belle i z miejsca zakochuje się w muzyce Bertranda Cantata i jego kapeli. Dopiero z czasem pojawia się świadomość tego, jak bardzo odtąd losy frontmana Noir Désir będą przeplatać się z jego własnymi. Konrad kupuje całą dyskografię zespołu i prawdopodobnie pod wpływem ich muzyki postanawia wrócić do gry na gitarze. Kiedy zaś rozpada się jego rodzina, Konrad przypomina sobie historię samego Bertranda Cantata, który stojąc w obliczu niewierności własnej partnerki, tak dotkliwie ją pobił, że ta zapadła w śpiączkę i zmarła. Cantata skazano na osiem lat więzienia. Nie jest to odosobniona sytuacja w świecie rockmanów i ich kochanek, jednak Konrad – choć rozmyśla o znaczeniu tego wydarzenia dla własnego życia – nie potrafiłby podnieść ręki na Belle, nawet gdy ta bije jego (zatem ponownie mamy do czynienia z odwróconym stereotypem dotyczącym ról kulturowych). Niebagatelny w całej historii jest fakt, że Noir Désir powstali w Bordeaux, a więc niedaleko rodzinnego miasteczka Belle – Arcachon.

Narracja bohatera prowadzona z pozycji artysty funkcjonuje niejako na trzech poziomach[21]. Po pierwsze, jest on doskonałym

literackim. Zostaje bowiem w pewien sposób uwikłany w fabułę, stanowi bezpośredni temat wypowiedzi [*vide*: poprzedni akapit] i nabiera znaczeń symbolicznych o węższym lub szerszym zakresie. Choć sam Głowiński odnosił się do roli jedynie jednostkowego utworu muzycznego w narracji, można chyba bez uszczerbku poszerzyć jego interpretację na muzykę w ogóle. Zwłaszcza że utworów muzycznych mających dla bohatera osobiste sensy pojawia się w powieści niemało, a muzyka jest bardzo ważnym czynnikiem kompozycyjnym dla tekstu. Por. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 208 i nast.

[21] Gatunek ten ma w polskiej literaturze długą i świetną tradycję – począwszy od J.I. Kraszewskiego, poprzez twórców romantycznych (jak J.B. Dziekoński

teoretykiem rockowego instrumentarium. Cechuje go ogromna wiedza w zakresie sprzętu muzycznego. W powieści pojawia się wiele akapitów rozważań o korpusach, podstrunnicach, humbuckerach, strunach, kostkach i wzmacniaczach. Kwestia ustawienia właściwego stopnia *delay* w stosunku do *reverb*, przy jednoczesnym zachowaniu ulubionych nastawień *trebble*, *middle* i basu potrafi zamienić się w kilkustronicowy monolog bohatera. Z użyciem minimum fachowych terminów próbuje Konrad swoją pasją zarazić także syna, opowiadając mu o klasycznych – dla każdego gitarzysty kultowych – modelach gitar jak Fender Telecaster, Flying V czy skrzypcówka Gibsona.

Po drugie, jest on gitarowym artystą z zamiłowania. Mówić o Konradzie, że ma gorącą pasję – to zdecydowane niedopowiedzenie. Narracja gitarzysty przybiera tu formę zwierzeń synestetyka. Barwy i smaki mają nie tylko dźwięki, ale i poszczególne utwory. Nawet kształty gitar przywodzą Konradowi na myśl konkretne potrawy. Historie recepcji poszczególnych utworów w kontekście synestetycznym również wypełniają obszerne akapity powieści.

Po trzecie wreszcie – abstrahując od muzyki – bohater jest artystą słowa. Wiele jest w książce poetyckich refleksji Konrada – zarówno o rzeczach najbardziej błahych, jak i o tych, które stanowią bardzo ważne punkty odniesienia w jego życiu. Narrator zaskakuje skomplikowanymi metaforami, porównaniami homeryckimi, użyciem alegorii i symboli (choćby obraz sufitu jako uniwersalnej bariery, o którą należy rozbić sobie głowę w ikarowym locie ku słońcu). Zaskakują też opisy postaci, które choć pojawiają się na zasadzie *Deus ex machina*, nie zmieniają absolutnie nic (choćby staruszek, który po rozmowie z Konradem pada martwy, co budzić może skojarzenia z sytuacją ukazaną w niemieckim filmie *Oh, Boy!*). Rozpacz, w którą Konrad wpada po rozpadzie

czy N. Żmichowska), pozytywistycznych (B. Prus, E. Orzeszkowa), modernistycznych (W. Berent, S. Przybyszewski, S. Żeromski, K. Przerwa-Tetmajer), międzywojennych (np. R. Jaworski), aż po prozę współczesną (M. Jastrun, J. Andrzejewski, G. Herling-Grudziński) – w tym także najnowszą (np. D. Odija).

rodziny, zaprawiona dodatkowo alkoholem, prowokuje bohatera do długich, przeintelektualizowanych monologów wygłaszanych w malignie, gdzie rzeczywistość miesza się z fikcją, a czytelnik ma trudności z rozpoznaniem, co jest prawdą, a co tylko wytworem wyobraźni bohatera. W tych fragmentach narracja powieści przypomina strumień świadomości. Duży wpływ ma na to zapewne odebrane przez niego jeszcze w Polsce wykształcenie filozoficzne.

* * *

Powieść Piotra Czerwińskiego *Zespół ojca* jest wielowymiarowa. Bohater nie jest „papierowy", prezentuje się czytelnikowi jako figura niezwykle złożona, która w solidny sposób wypełnia wszystkie założenia sformułowane przez Mieke Bal w stosunku do potencjalnego bohatera utworu, odróżniając się od innych postaci przez kwalifikację, dystrybucję, niezależność, funkcję i uwikłanie w relacje[22]. Sama proza zaś, choć poprzez kontekst męsko-emigrancki zakorzeniona w dotychczasowej twórczości Czerwińskiego, ma swoje cechy i walory szczególne, odróżniające ją od pozostałych publikacji tego autora. Humor, którego nie brakowało w poprzednich książkach, tutaj zastępuje raczej ironią i sarkazmem. Widać dojrzewanie autora *Międzynarodu* jako pisarza – sięga bowiem po tematy trudne i coraz bardziej złożone, czytelnikowi ukazuje się zaś jako erudyta i intelektualista (miejscami *Zespół ojca* wydaje się nawet przeintelektualizowany).

Gdyby należało wskazać jakieś niedociągnięcia, wydaje się, że największą rysą kompozycyjną jest zauważalny kontrast między ukazaniem czułości i subtelności bohatera jako ojca a wulgarnością jego narracji w kwestiach seksualnych. Warto jednak zaznaczyć, że to i tak niewielki zarzut, biorąc pod uwagę zdanie narratologów na temat tego, iż nie można doprowadzić postaci powieściowej do perfekcji ze względu na jej status konstruktu, zmyślonego na

[22] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbior., Kraków 2012, s. 135.

podstawie autorskiej fantazji i naśladownictwa[23]. Również i powieściowy bohater nie ma przecież prawdziwej psychiki i osobowości, a jednak możemy jego zachowanie analizować pod kątem psychologii czy ideologii. Mimo że mamy do czynienia jedynie z konstruktem, warto więc sięgnąć po najnowszą powieść Czerwińskiego, choćby tylko ze względu na poruszony temat walki ojca o dziecko, który jest pewnym *novum* w literaturze, zaś w wymiarze społecznym ciągle jeszcze zjawiskiem kontrowersyjnym.

A Quadrant Narrative Flow or the Four Faces of the Protagonist on the Basis of the Novel *Zespół ojca* by Piotr Czerwiński

Summary

A recent novel by Piotr Czerwiński *Zespół ojca* is interesting for many reasons. Firstly, it mirrors an important problem of a man's right of custody and the author illustrates it in an emotional way. Furthermore, the novel is intriguing from the perspective of narratology. The following chapter aims to present the roles that he expected to perform: a father, a man, an emigrant and finally an artist.

[23] Tamże, s. 115.

ERWINA DYBISZ

Z perspektywy Londynu. Narracja migracyjna w *Wyspie obiecanej* Jacka Ozaista

Historia trwa, doświadczenie migracji pisze się każdego dnia...

Mieczysław Dąbrowski[1]

Otwartość granic i względnie łatwy dostęp dla debiutujących autorów do rynku wydawniczego połączone z potrzebą utrwalania życiowych doświadczeń stały się przyczyną profuzji książek poruszających temat opuszczania ojczyzny (Polski) w dobie migracji unijnych. Najczęstsze kierunki wyjazdów – Berlin, Dublin, Londyn – to równocześnie tematy prób literackich. Powstające w takich okolicznościach narracje to przede wszystkim relacje ludzi aktywnie uczestniczących w nowej historii, rozgrywającej się poza granicami kraju. Spektrum ujęć zagranicy przybiera formę opowieści, których reprezentację stanowią: problematyka opozycji ojczyzny i zagranicy, domu, tożsamości i redefiniowanie cech oraz wartości z nimi związanych. Mieczysław Dąbrowski zauważa, że utwory te:

> Nie zawsze są [...] literacko najwyższej próby, ale zawsze są interesujące dla badacza, który stawia pytanie o to, jak owo zderzenie kultur bywa/jest reflektowane i tematyzowane, jaki rodzaj dyskursu wytwarza się w tych nowych okolicznościach[2].

---

[1] M. Dąbrowski, *Proza migracyjna. Źródła i znaczenia*, „Teksty Drugie" 2016, nr 3, s. 307.

[2] Tenże, *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna: rewizja pojęć analitycznych*, „Rocznik Komparatystyczny" 2015, nr 6, s. 395.

Anna Nasiłowska w artykule *Emigracja i migracja* dokonuje charakterystyki tego rodzaju pisarstwa, wyodrębniając najważniejsze ogniska tematyczne:

> Literatura migracyjna ma zupełnie inne dominanty [w porównaniu z literaturą emigracyjną – przyp. E.D.]. Do tej tematyki należą przede wszystkim relacje międzykulturowe, w tym konfrontacja bagażu zachowań i stereotypów wyniesionych z miejsca urodzenia z nowym środowiskiem, odmiennym językowo i kulturowo, oraz problemy adaptacji w nowym miejscu, próby ukształtowania nowego „ja" i dystans wobec wszystkich trwałych określeń. Migranci często wyjechali nie dlatego, że musieli, ale dlatego, że mogli, więc odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało, nie jest prosta. [...] Na polską literaturę migracyjną XXI wieku w większości składa się twórczość ludzi, którzy debiutowali po wyjeździe. To doświadczenie przeniesienia się, nie w obce, lecz w nowe środowisko, uczyniło z nich pisarzy[3].

Powyższe uwagi sygnalizuję celowo, ponieważ ustalenia badaczy znajdują odzwierciedlenie w paradygmatach myślowych twórców-migrantów. W utworach zaliczanych do tej kategorii proces przekształcania doświadczeń w narracje przybiera zwykle charakter autoterapeutyczny i zaświadczający o dojrzewaniu bohaterów.

Przedmiotem mojej refleksji uczyniłam charakter narracji prowadzonej w książce Jacka Ozaista *Wyspa obiecana*[4]. Skoncentrowałam się przede wszystkim na figurach narracyjnych, by ukazać, w jaki sposób autor przedstawił ważne dla niego tematy. Istotną rolę w moim przekonaniu odgrywa również kategoria przestrzeni jako wyobrażenia umysłu podmiotu piszącego[5]. Uważam, że taki sposób analizy pozwoli na polifoniczne odczytanie migracyjnej narracji.

Wyspa obiecana Jacka Ozaista to utwór reprezentujący młodą prozę migracyjną, którego genezą był wyjazd zarobkowy do Wiel-

[3] A. Nasiłowska, *Emigracja i migracja*, „Teksty Drugie" 2016, nr 3, s. 8.

[4] J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, Kraków-Łobez 2005.

[5] Pisząc o przestrzeni, odnoszę się do ustaleń Michaiła Bachtina i jego koncepcji chronotopii. Badacz twierdził, że przestrzeń i czas to obligatoryjne wyobrażenia umysłu, których nie sposób jednak wykazać doświadczalnie. Por. tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przekł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

kiej Brytanii. Dokonując próby wartościowania tego literackiego pokłosia pobytu w Londynie, należy zauważyć, że jest to jedna z bardziej udanych i poprawnych realizacji tematu. Wydaje się, że istotny wpływ ma na to *habitus* autora. Ozaist to absolwent filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 2004 roku mieszka na stałe w Londynie. Jest autorem zbioru wierszy *Pesymfonia*, powieści *Podstawiony* oraz zbiorów opowiadań *Szorty* i *Szorty 2*. Współpracuje z londyńskim „Nowym Czasem", w którym publikuje swoje reportaże podróżnicze oraz felietony o tematyce filmowej. Powyższe uwagi sygnalizuję, ponieważ twórczość migrantów jest wciąż przedmiotem dyskusji na temat ich literackości i „jakości"[6]. Biorąc pod uwagę wątpliwości badaczy, omawiany utwór traktuję jako studium antropologiczne przeniesione na karty książki.

W rozważaniach na temat narracji w utworze literackim ważne wydaje się przyporządkowanie go do określonego gatunku literackiego. *Wyspę obiecaną* można uznać za powieść, ponieważ w założeniach ogólnych realizuje wyznaczniki rodzajowe. Potwierdzenie tej tezy mogą stanowić słowa Michała Głowińskiego, który pisze, że:

> podejmowała socjologiczne rekonesanse, miała ambicje opisywania świata w jego konkretnym wymiarze społecznym, dążyła do gromadzenia i utrwalania wiedzy o stanie społeczeństwa. Rozpatrywana z tego punktu widzenia, była socjologią uprawianą narzędziami literackimi, socjologią wolną od troski o precyzję metod i wyrazistość założeń teoretycznych[7].

Klasyfikację tę można dodatkowo doprecyzować, uwzględniając charakter prezentowanych wydarzeń. Wspomniany już wcześniej badacz, Dariusz Nowacki, w artykule *Wyspy obiecane. Rekonesans krytyczny* proponuje podział prozy „wyspiarskiej" na trzy

---

[6] Warto wspomnieć choćby rozważania Agnieszki Nęckiej, która zastanawia się nad charakterem literatury migracyjnej publikowanej po 2000 roku – ze szczególnym uwzględnieniem zdolności pisarskich jej autorów. Por. tejże, *„Ostatni zgasi światło". Polska proza po 2000 roku wobec problemu migracji unijnej*, „Tematy i Konteksty" 2015, nr 5 (10), s. 233–237.

[7] M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*, t. 2: *Prace wybrane*, Kraków 1997, s. 125.

kręgi: proza lamentacyjna lub proza rozrachunków (e)migracyjnych, proza przebojowych Polek, proza inicjacyjno-formacyjna[8]. Omawiany utwór zaliczam do trzeciej kategorii, ponieważ bohater-narrator dojrzewa i rozpoznaje własną tożsamość. Wyjazd zagraniczny jest dla niego ewidentnie osiąganiem nowych etapów i wtajemniczeń w proces stawania się dorosłym, a tym samym odpowiedzialnym człowiekiem. Wytworem jego formacji są myśli o Polsce – kraju wyobrażonym i zapamiętanym. Autor do swej opowieści wprowadza narratora-obserwatora, który rejestruje życie w stolicy Wielkiej Brytanii. Jego relacja jest mieszaniną zachwytu i niechęci. Opisuje nocne podróże po stolicy i ta konstatacja jest impulsem do rozważań nad własnym losem i miejscem w świecie. Analizuje swą pozycję na obczyźnie, roztropnie dostrzegając, że może tam osiągnąć pewien, niezbyt wysoki poziom egzystencji, ale ostatecznie nie ma możliwości, by wznieść się na społeczny panteon. Zamknięte, hermetyczne środowisko rdzennych londyńczyków zdaje się nie do pokonania. Inność i różnorodność miejsca, jego wielokulturowość zapewnia anonimowość i mimo wszystko dobrą pozycję materialną. Dlatego nie przewiduje jednak wrócić z tej „wycieczki" – wystarczy mu to, co ma: mieszkanie, działalność „w gastronomii" i prestiż wśród kolejnych fal migrantów.

Aby należycie scharakteryzować różnorodne aspekty omawianej narracji, warto wesprzeć się kilkoma przykładami, które unaocznią jej najważniejsze cechy. Pamiętać jednak należy, że książka ta jest przede wszystkim świadectwem, a więc wplecione środki stylistyczne pełnią role drugoplanowe. Nie sposób jednak przeoczyć pewnej maniery, charakteryzującej prozę Ozaista, polegającej na jego wyraźnej skłonności do stosowania amplifikacji, na której osadza on swe konstrukcje zdaniowe. Rozszerzenia opierają się zwykle na uwypukleniach oraz porównaniach, rzadziej zaś na kumulacji czy domniemaniu. Oczywistym zagrożeniem, z którym przy stosowaniu wspomnianych zabiegów zmagać się musiał pi-

[8] Por. D. Nowacki, *Wyspy obiecane. Rekonesans krytyczny*, „Teksty Drugie" 2016, nr 5, s. 224–226.

sarz, było ryzyko „rozwlekłości". Unika jej jednak, starając się skracać wypowiedzi swego bohatera-narratora i utrzymując je w poetyce komentarzy. W tym świetle warte odnotowania są opisy nie-miejsc, takich jak ulica czy zaułek, które Marc Augé definiował jako „punkty przecięcia zakorzenienia i tożsamości"[9], traktując je jako przestrzenie nabierające nowej jakości oraz zyskujące nowe znaczenia. Aby rozwinąć tę problematykę, w dalszej wypowiedzi omówione zostaną fragmenty egzemplifikujące zasygnalizowane wyznaczniki.

Zmiana miejsca zamieszkania i sytuacji życiowej stwarza potrzebę ponownej odpowiedzi na pytanie, kim jestem. W powszechnym, stereotypowym rozumieniu Polaków migracja kojarzy się z jednej strony z degradacją społeczną, z drugiej zaś z nową szansą. Ten sposób myślenia oddziałuje na redefiniowanie siebie w nowej rzeczywistości. Ozaist pisze, że w jego przypadku emigracja oznacza prawdziwy skok tygrysa[10]. Postawienie znaku równości pomiędzy wyjazdem zagranicznym a skokiem tygrysa pozwala domniemywać, że dla bohatera-narratora jest to sukces. Tygrys kojarzy się bowiem z wojowniczością, dzikością, gniewem, ale i siłą. Nie bez znaczenia jest również jego aktywność – skok. Wydaje się, że jest to metafora dynamicznej poprawy sytuacji. Z racji tego, że jest to utwór męskiego autorstwa, być może jest to również symbol jego kondycji psychicznej – potrzeby natychmiastowej zmiany. Ten zabieg stylistyczny ma rację bytu wyłącznie na początku. Zdobywanie dóbr materialnych i poprawa sytuacji nie jest dla bohatera sprawą naturalną, co komentuje w następujący sposób:

> śmieszy mnie, a zarazem niepokoi mój obecny status. Czysto polski, atawistyczny strach, że stan spokoju i stabilizacji to sen-mara, nigdy mnie nie opuszcza. W mojej głęboko słowiańskiej duszy nie mieści się permanentny dobrobyt jako norma. [...] Polak tego prędko nie zrozumie[11].

---

[9] Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

[10] J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, dz. cyt., s. 118.

[11] Tamże, s. 103.

Jest on świadomy tego, że nie jest w stanie pokonać przekonań, które wynikają z jego pochodzenia. Ponadto to świadectwo przynależności do wspólnoty – wspólnoty wyjątkowej, bo posiadającej duszę i ukształtowane przez wieki przyzwyczajenia. Jest to sygnał, że prawdopodobnie nigdy nie dojdzie do zakorzenienia w nowym miejscu. To jednocześnie zapowiedź kolejnego etapu – etapu zrozumienia wartości i priorytetów. Autor *Wyspy* zauważa: „mamy świetną pracę, domy, samochody, inwestycje, ale w środku jesteśmy jak konserwa po śniadaniu. Nie wiem, czy nadajemy się do recyklingu”[12]. Jest to metaforyczny sposób obrazowania kondycji migranta. To wizja pejoratywna, pozbawiona nadziei. Użycie zwrotu „konserwa po śniadaniu” wskazywałoby na to, że bohater-narrator czuje się wyeksploatowany, niepotrzebny, a cena, jaką zapłacił za zdobycie wymarzonej pozycji społecznej, była zdecydowanie za wysoka. Użycie pojęcia „recykling” sygnalizuje zaś, że pozycja w hierarchii społecznej nie może ulec zmianie, a polscy pracownicy skazani są na niepowodzenia i perspektywę pracy poniżej swych umiejętności i możliwości.

Warto również zatrzymać się nad wizją Polski, jaką można dostrzec w utworze. Tak przez pryzmat migracji patrzy na swą ojczyznę autor:

> Dla mnie to był bardzo ważny przystanek [chodzi o Londyn – przyp. E.D.]. Rodzaj sanatorium, w którym leczyłem urazy z Polski. Bez tego nie byłbym tym, kim jestem[13].

Migrant traktuje Londyn nie jak miejsce nieznane, a co za tym idzie – obce i niebezpieczne, ale przeciwnie – jak sanatorium, miejsce wytchnienia i nabierania sił, w którym oczyścić, „wyleczyć” można się z ran odniesionych w kraju. Deklaruje on, że wyłącznie dzięki temu miastu stał się tym, kim jest, a zatem nabrał cech, które uznaje za lepsze niż te, które ze sobą przywiózł. Dobroczynny charakter miasta, zdaniem Ozaista, obejmuje swym działaniem

[12] Tamże, s. 169.

[13] Tamże, s. 121.

całą migrację, naznaczoną z jednej strony piętnem wygnania i utraty gniazda rodzinnego, z drugiej zaś – niosącej ze sobą zdolność odradzania się. O podobnych cechach narracji pisał także Michał Głowiński, podkreślając jej różnorodny charakter[14]. Poza stroną treściową warto zwrócić uwagę i na językowy kod tej wypowiedzi, uwypuklający ładunek uczuciowy, wyrażony w kilku prostych, wydawałoby się, sformułowaniach. W ujęciu miasta jako leczniczego azylu można zapewne dostrzec cechy hiperboli, będącej jedną z figur myśli, a mającą na celu podniesienie Londynu do rangi miejsca wyjątkowego, prawie zbawczego, pozwalającego wreszcie zrozumieć bohaterowi-narratorowi, kim tak naprawdę jest i co sobą reprezentuje. Nietrudno zaobserwować też aluzyjność powyższego cytatu, co znów organizuje tekst funkcjonalnie, nadając mu charakterystyczne dla tego typu narracji cechy. Kolejny fragment jeszcze bardziej wyzyskuje omówione przed chwilą zagadnienia. Czytamy:

> Wielu ludzi dzwoni też do mnie za pracą. Zwłaszcza tacy, co przyjechali przedwczoraj. Chętnie im pomagam. Potem idą dalej, rozwijają skrzydła, prezentują słynną polską przedsiębiorczość, osłabioną w ojczystym kraju przez tajemniczy wirus[15].

Dostrzegamy metamorfozę tego człowieka, który ze stereotypowego Polaka – będącego zgorzkniałym, często także zawistnym człowiekiem, nieskorym do pomocy, a skłonnym raczej do sprawiania przykrości lub wykorzystywania rodaków – staje się uczynnym obywatelem, potrafiącym pomóc nowo przybyłym nieszczęśnikom, pozbawionym najczęściej środków do przeżycia kilku pierwszych dni na złowrogiej, niegościnnej ziemi. W dodatku wszystko to czyni chętnie, czerpiąc z tego wyraźną radość, zupełnie niespotykaną wcześniej, w kraju. Narracyjnie fragment ten także obfituje w zabiegi retoryczne, gdyż przytoczone kwestie wypowia-

[14] M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, rozdział VI, s. 90 i nast.

[15] J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, dz. cyt., s. 121.

dane są z emfazą, mającą za zadanie podkreślenie oraz wzmocnienie myśli wypowiadającej je osoby:

> Powoli zaczynam zdawać sobie sprawę, w czym biorę udział. Współtworzę nową historię Polski, o której kiedyś dzieciaki będą czytać, jak my czytaliśmy o powstaniach i wojnach[16].

Postać ta, będąca *porte-parole* autora, ma poczucie „misji", polegającej na współtworzeniu nowej, z definicji lepszej historii Polski, z której kolejne pokolenia czerpać będą mogły zarówno odrestaurowane wartości, jak i własne poczucie spełnienia i osobistego szczęścia. Do tego niezbędny jest osobisty udział bohatera-narratora we wszystkich opisywanych wydarzeniach, dlatego też tak ochoczo włącza się w nie, jakby brał udział w kolejnym powstaniu. Tworzenie, a właściwie współtworzenie historii, polega na uczestnictwie w wielkim ogólnoeuropejskim zjawisku, jakim jest migracja, kładąca zręby pod kształtowanie się współczesnych społeczeństw, a co za tym idzie – także stopniowe zacieranie się różnic narodowych i kulturowych pomiędzy poszczególnymi nacjami. Przy okazji wypada zaznaczyć kolejne zastosowane zwroty retoryczne mające na celu artystyczną organizację tekstu. W przytoczonym fragmencie prym wiedzie znów wyolbrzymienie, niosące cechy uwznioślenia całej wypowiedzi.

Gdy zabraknie dobroczynnego działania Londynu-sanatorium, bohater-narrator zacznie ponownie odczuwać cierpienie, a Polska znów stanie się jego źródłem, nawet na odległość. Skrzydła, wyrosłe na nowej ziemi, zostaną podcięte wieściami z kraju. Wyżej opisane odczucia i obawy jeszcze lepiej opisuje kolejny fragment:

> W weekend przed wyjazdem do Polski dzwonię do Anety i od razu szlag trafia mój świeżo nabyty „anglosaski" optymizm. Po raz kolejny okazuje się, że Polska nawet na odległość nadal sprawia ból. Kolejni znajomi tracą pracę i zaczynają planować ucieczkę za Zachód[17].

---

[16] Tamże, s. 130.

[17] Tamże, s. 134.

Pod względem językowym zaś mamy tu do czynienia z innym zabiegiem retorycznym – synekdochą, w jej postaci *totum pro parte*, gdyż Polska jest przedstawiona jako symbol wszystkiego złego, co przydarzyło się bohaterowi w kraju; więcej – jest uosobieniem zła, jakie działo się tam nie tylko temu jednemu człowiekowi, lecz wszystkim, którzy znosić musieli niedole wynikające z życia „tam". A po chwili zastanowienia doszukamy się zapewne aporii, polegającej tu na niewyrażonym wprawdzie *expressis verbis*, ale z całą pewnością obecnym powątpiewaniu w możliwość walki o lepszy los we własnym kraju. Rodaków w Polsce czeka los ciężki i wymagający wielu poświęceń, które w dodatku nie dają żadnej gwarancji życiowego sukcesu.

W Polsce został dom, który dla migranta nie jest już gniazdem ani przystanią, a raczej powodem do obaw o godne jutro i los rodziny, której utrzymanie i zdobycie dla niej lokum nie jest możliwe bez opuszczenia kraju. Tak o tym pisze Ozaist:

> Jutro, Anetko, jutro wystartuję znowu. Wyśpię się, ogolę gębę, wyprasuję świeżą koszulę i pójdę w miasto. A ty rób swoje. Ciułaj na koszty obsługi kredytu i wypatruj naszego ślicznego domku. Może już gdzieś jest, a może dopiero powstanie. Jeszcze dwa, trzy lata i będzie nasz. Gdybym został w Polsce, zarobiłbym w sam raz na chatę dla swoich dzieci[18].

Należy zauważyć, że znów pojawia się synekdocha, tym razem pod postacią *pars pro toto*, wyrażona poetyckim zastosowaniem określenia „chata" oraz wspomnieniem o kredycie. Warta odnotowania jest również wypowiedź o nowym dniu, który „wystartuje". Mamy tu także do czynienia z umiejętną stylizacją na język prosty, pozbawiony zawiłości logicznych. Ozaist zgrabnie stosuje zabieg literacki, znany z rozważań Stanisława Balbusa jako „semazjologizacja związków międzystylistycznych tekstu"[19], będących rdzeniem dla definicji stylizacji, zaproponowanej przez wspomnianego badacza.

Kolejny fragment jest dość znamienny. Ukazuje codzienność migranta, jego wysiłki zmierzające do unikania wszelkich skoja-

[18] Tamże, s. 15.

[19] S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 102.

rzeń związanych z ojczyzną. Jednak zamiar ten pozostaje nie do zrealizowania, myśli bowiem „same" ulatują ku wspomnieniom domu, planom jego remontu i przemiany na obiekt marzeń. Warto także zwrócić baczniejszą uwagę na zawarte w nim metonimie, urzeczywistniające marzenia bohatera-narratora. Dostrzeżemy tu także kolejną figurę, tym razem w postaci aluzji, dzięki której problemy, obawy i niedole związane z życiem migracyjnym są tylko zasygnalizowane, pozbawione zaś rozbudowanych opisów.

> Z rozkoszą wracam do siebie. Jest już późno. Czuję, że dziś na pewno nie zasnę. Biegnę się umyć i wskakuję do śpiwora. Patrzę w sufit i rozmyślam, ale tak delikatnie, by nie poruszyć żadnej struny. Myślę o małym, sypiącym się domku, który Aneta odziedziczyła po dziadku. Jest w połowie drewniany, w połowie murowany. Poniżej stoi stodoła, którą w marzeniach próbujemy od dwóch lat spalić. Jest więcej warta od domu, solidnie ubezpieczona. Wystarczy, by w burzową noc ktoś zakradł się z zapałkami i kasa w kieszeni. Pieprzone polskie kombinatorstwo, nieustannie wspierane przez kochane, najuczciwsze w zamyśle prawodawstwo. Za dobrych czasów planowaliśmy stworzyć w tym domku weekendową bazę wypadową. Zdążyłem z przyszłym teściem zamienić chlewik na pokój z prawdziwego zdarzenia, zreperować dach i wymienić okna. Sad pozostał zaniedbany, kawał ogrodu marnuje się rok po roku, tylko widok na Babią Górę pozostał niezmienny[20].

Przy tej okazji warto ponownie wesprzeć się rozważaniami Głowińskiego na temat konstrukcji dzieła literackiego, tym razem w aspekcie zależności, jakie zachodzą między pierwszo- a trzecioosobową narracją oraz wynikających z nich asocjacji dla cech bohatera. Badacz podkreśla, że:

> Przypadek powieści w pierwszej osobie jest więc świetną ilustracją pewnej prawidłowości: znaczenie danej formy literackiej, choćby ona sama podlegała niewielkim ewolucjom, ujawnia się nie wówczas, gdy się ją rozpatruje w izolacji, ale wtedy, kiedy ujmuje się ją na tle zmiennych sytuacji historycznych i – przede wszystkim – w kontekście innych form literackich.

[20] J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, dz. cyt., s. 36–37.

> W ostateczności bowiem zmienne losy powieści w pierwszej osobie zależały od tego, co się działo w powieści pisanej w trzeciej osobie[21].

Istotny jest również wątek powrotu do ojczyzny, uwidoczniony w poniższym fragmencie:

> potem wsiadam w auto, zakładam lustrzanki, wystawiam łokieć za okno i ruszam do Polski. To będzie wydarzenie! Prawie czuję zapach naszych gór, smak potraw, atmosferę na ulicach[22].

Wreszcie podkreślone są pozytywy rodzinnych stron, doceniony zostaje kraj, a przede wszystkim pojawia się pierwiastek optymizmu, naznaczony prawdziwą, szczerą radością z powrotu. Kolejny cytat jeszcze bardziej uwypukli te odczucia:

> W Krakowie od razu czuję się, jakbym stąd w ogóle nie wyjechał. To dobre uczucie. Miasto zamieszkało w moim sercu i mimo modernizacyjnych zmian, jakich doświadczyło, pozostało nietknięte. [...] Mogę przechadzać się wśród najpiękniejszych wspomnień i doświadczyć złudzenia, że te wszystkie lata wcale nie przeminęły[23].

Gorycz jednak nie opuszcza narratora-bohatera, który doświadcza jedynie złudzenia, że minione lata nie były czasem straconym. Pobyt w ukochanym Krakowie nie może już obyć się bez udręki bezsenności i piętna nieskonkretyzowanych obaw. W prawie poetyckim opisie zauważalny jest cały ich katalog:

> Nie mogę spać. Słyszę różne odgłosy i moja wyobraźnia rozgrzewa się do czerwoności. Kroki, skrzypienie, płacz dziecka, jakiś cichy skowyt, tępe uderzenie, jakby komuś wypadała z ręki gruba książka. Krupnicza 22 to kamienica pełna duchów. Wydaje się, że tej nocy wyszły wszystkie, by mi uatrakcyjnić pobyt. Zasypiam dopiero nad ranem. U mamy cisza i spokój. Senne miasteczko drzemie w popołudniowym bezruchu[24].

---

[21] M. Głowiński, dz. cyt., rozdział IV: *O powieści w pierwszej osobie*, s. 54–64.

[22] J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, dz. cyt., s. 37.

[23] Tamże.

[24] Tamże, s. 141.

Jednak jest i ukojenie, które niesie ze sobą rodzinny dom, matczyna oaza bezpieczeństwa i spokoju. Po raz kolejny napotykamy też metonimię, obrazującą tym razem wewnętrzne przeżycia.

Odrębnym zjawiskiem jest mitologizacja zagranicznych wojaży, robiąca zawrotną „karierę" w kraju. Przeciwko takiemu widzeniu migracji zdaje się występować bohater-narrator, jawnie wyśmiewając nierealne oczekiwania rodaków wobec ich współbraci, decydujących się na wieloletnią poniewierkę. Autor, umiejętnie dobierając słowa, nakazuje swej postaci zachować daleko idący sceptycyzm wobec nieuzasadnionego optymizmu, ale i wobec nader wygórowanych oczekiwań rodaków:

> Ostatnio wyczytałem gdzieś, że jeden z polskich emigrantów wrócił z tułaczki z dziesięcioma tysiącami euro w kieszeni. Po pięciu latach pracy uciułał tylko tyle, przez co stał się pośmiewiskiem pośród tych, którzy w kraju zostali. Miał zapewne wjechać na złotym rydwanie, z workiem miedziaków i zatańczyć z przytupem tryumfalny taniec na rynku[25].

Demitologizacja figury tułacza-bogacza oraz wskazywanie na nieprzystawalność takiego obrazu migranta do realiów współczesnego świata jest niejako efektem ubocznym opisywania przez Ozaista trudnej rzeczywistości Polaka na obczyźnie. Na czym więc polegać miałoby jego szczęście? Wydaje się, iż autor upatruje go w drobnych, codziennych radościach, małych okruchach normalności, którymi wypełnione są zwyczajne dni, trzeba tylko nauczyć się nimi cieszyć, jak jego *porte-parole* w niniejszym fragmencie:

> Łza mi się w oku kręci, gdy wspominam sielską scenkę, kiedy wraz z Anetą kupiliśmy wspólnie na Nowym Kleparzu wiklinowy kosz na bieliznę. Ona trzymała jedno ucho, a ja dzierżyłem drugie. Szliśmy potem alejami, bujając nim radośnie. Zataszczyliśmy to cudo do pokoju w Domu Studenckim Akropol[26].

Podsumowując niniejsze rozważania, warto podkreślić, że omawiana narracja kładzie szczególny nacisk na kondycję współczesnego bohatera niezakorzenionego, a także na przyczyny i skut-

[25] Tamże, s. 197.

[26] Tamże, s. 198.

ki jego migracji. Zabiegom narracyjnym zostają poddane zwłaszcza takie elementy jak tożsamość narratora-bohatera, jego sposób obcowania z zastaną rzeczywistością, a także jej subiektywny odbiór. Ojczyzna u Ozaista przeciwstawiona jest Londynowi, jako miejscu trwałego osadzenia, przy czym miasto to obrazowane jest pozytywnie, Polska zaś wzbudza uczucia ambiwalentne i zależne od czasowych osobistych doświadczeń. Należy także podkreślić, że narracja ta osadzona została na osnowie wrażliwości, bogatej wyobraźni oraz niezwykłej różnorodności uczuć bohatera-narratora.

From London's point of view. A migration narrative in the *Wyspa obiecana* by Jacek Ozaist

Summary

This article presents a book written by Jacek Ozaist *Wyspa obiecana* (in English: *Promised island*) which belongs to young migrant literature. The main purpose of the analysis is to depict Poland through the eyes of a migrant – a man living in London, who hasn't settled down yet. The vision of motherland is presented from two perspectives – memory's and imagination's. It's an attempt to answer what influence does the city have on imagination, and also what image of Poland is being shown on pages of migrant literature that tackles the issue of economic migration to London. The book shows the complementarity of imagination, memory and the instrumental role of the place.

MICHAŁ ŻMUDA

Intermedialna migracja. Narracja podróżnicza i filmowe symulakry w *Pani na domkach* Joanny Pawluśkiewicz

We wstępie do monografii *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* Hanna Gosk stwierdza, że fenomen przemieszczania się pozostaje jednym z najważniejszych zjawisk współczesnej kultury[1]. Migracja – niezależnie, czy ma charakter polityczny, ekonomiczny, czy turystyczny – stanowi często fundament, na którym budujemy tożsamość i związane z nią narracje. Gosk definiuje ją jako ruch inicjujący zmianę „o istotnych, pozostawiających ślady konsekwencjach zarówno dla podmiotu, którego dotyczy, jak i miejsc przezeń opuszczanych, branych w posiadanie, stanowiących obiekt pracy wyobraźni, tęsknoty"[2]. Migracyjna podróż ma więc wymiar przestrzenny, bo odbywa się w sferze fizyczno-geograficznej, oraz wymiar kulturowy. Małgorzata Czermińska w artykule *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji* podkreśla związek kategorii miejsca (zwanego przez nią „miejscem autobiograficznym") z kategorią migracji. Narracje migracyjne nie dotyczą jedynie przestrzeni fizycznej, gdyż kreują jej literacką reprezentację, łącząc „doświadczenie życiowe" autora z kulturową symboliką:

> owo miejsce nie jest sprowadzone wyłącznie do fizycznego wymiaru i charakteru przestrzeni oraz znajdujących się w niej przedmiotów, ale wzięte jest wraz z odnoszącą się do niego kulturową symboliką znaczeń i metaforycz-

[1] H. Gosk, *Wprowadzenie*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. taż, Kraków 2012, s. 7–8.

[2] Tamże, s. 7.

nych obrazów, nakładanych na to miejsce w świadomości i wyobraźni zbiorowej ludzi zamieszkujących je i odwiedzających[3].

Celem podjętych badań będzie analiza związku kulturowego wymiaru migracji z problematyką mediów popkultury. Dokładniej: zamierzam poddać opisowi narrację o podróży w powieści dokumentalnej *Pani na domkach*. Interesujący bowiem wydaje się sposób osadzenia jej w fikcji wykreowanej przez współczesne media, a także to, jak powyższe zjawisko wpływa na literacką reprezentację przestrzeni, w której ta podróż się odbywa.

Wydana w 2006 roku książka Joanny Pawluśkiewicz jest zapisem przeżyć i przemyśleń *alter ego* autorki, która podróżuje po Ameryce w celach zarobkowych i turystycznych. Portret polskiej emigracji przeplata się tu z opisami spontanicznych wypraw, których topograficzne kontury wyznaczają miasta: Chicago, Los Angeles, Nowy Jork oraz Las Vegas. Bohaterka, a jednocześnie narratorka *Pani na domkach* jest migrantką (nie emigrantką), która korzysta z dobrodziejstw globalizacji i otwartych granic. Jej podróż nie jest powodowana polityczną koniecznością, nie wynika też z ekonomicznego przymusu. Prace, których podejmuje się na obczyźnie, są chwilowe, służą jedynie zdobyciu środków na kolejne wyprawy po Stanach. Znajduje się w uprzywilejowanej sytuacji, w której może dokonywać wyboru, gdzie i na jak długo się przemieścić[4]. Mimo że głównym wątkiem powieści Pawluśkiewicz jest właśnie migracja i związane z nią przeżycia, narracja *Pani na* domkach nie ogranicza się jedynie do swobodnego rejestru następujących po sobie podróżniczych przygód. Bohaterka tej powieści

[3] M. Czermińska, *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*, [w:] *Narracje migracyjne...*, dz. cyt., s. 43.

[4] O rozróżnieniu pojęć „emigracja" (rozumianej jako podróż z konieczności) oraz „migracja" (rozumianej jako podróż nieprzymusowa), a także związku tego drugiego z kulturą globalizacji pisze m.in. Przemysław Czapliński. Zob. tegoż, *Kontury mobilności*, [w:] *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 11–20.

przemieszcza się po dwóch mapach: pierwszą z nich jest fragmentarycznie nakreślony teren Stanów Zjednoczonych, drugą, równie szczątkową, topografia medialnych reprezentacji. Już w pierwszych fragmentach opowieści narratorka konfrontuje swoje turystyczne przeżycia z wiedzą i wyobrażeniami zaczerpniętymi z różnych mediów. To odniesienia do popkultury pozwalają narratorce odnaleźć się w roli migrantki:

> Śmieję się do siebie zadowolona, pojechałam gdzieś daleko i jest dobrze. Przebieram się, trochę chłodno, trochę jesiennie, gadka poranna z mękołą w tyle autobusu. Ten poranek należy do najprzyjemniejszych. Tak jak chciałam, przestrzeń dookoła, żadnych wieżowców, właśnie tak sobie to wyobrażałam. Jestem do tej przyzwyczajona przez film. Cieszy przewidywalność. Przypominają się Thelmy, Luizy, mordercy urodzeni pewnie tędy jechali, jest dokładnie tak, jak powinno być w Ameryce. Cieszy ten kraj, zna się go tak dobrze z całej mitologii filmowo-literackiej, nie trzeba się bać nowości i poddawać zaskoczeniu, bo wszystko już było i wszystko wiemy[5].

Narratorka *Pani na domkach* opisuje Stany Zjednoczone przez pryzmat fikcyjnych narracji o tym kraju. Poznanie obcego miejsca i jego kultury ogranicza się jedynie do intertekstualnego rozpoznania. Bohaterka lokuje krajobraz i mieszkańców Ameryki w przestrzeni wcześniejszych medialnych doświadczeń. Podróż nie jest tu więc przeżywaniem czegoś po raz pierwszy, a jedynie rejestracją podobieństw pomiędzy rzeczywistością a wykreowaną wokół niej fikcją. Stany Zjednoczone jawią się jako kraj, z którym bohaterka miała kontakt już od dawna. Doświadczenie migracyjne jest zaledwie echem doświadczeń medialnych, co prowadzi ostatecznie do konstatacji, że to „wszystko już było" lub – to już inny fragment utworu – że „tutaj wszystko jest takie samo jak w filmach [...] albo ostry dyżur, albo Beverly Hills, albo Ally McBeal"[6]. Ruch geograficzny zostaje zastąpiony przez ruch odbywający się w przestrzeni intertekstualnej – ruch w obrębie kompetencji kulturowych.

---

[5] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, Kraków 2006, s. 10. Wszelkie cytaty z tej książki w pisowni oryginalnej.

[6] Tamże, s. 9.

Przestrzeń „pomiędzy"

Na intertekstualny charakter narracji migracyjnych zwrócili uwagę Gosk i – podążający jej tropem – Przemysław Czapliński. Omawiając twórczość Janusza Rudnickiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego, Gosk doszła do wniosku, że literatura tych pisarzy wyznacza paradygmat, w którym autokreacja emigranta eksponuje kontekst kulturowo-literacki oraz problematykę języka: „kondycja emigranta to tekst złożony z cytatów pochodzących z wielu źródeł"[7]. Narracja o emigracji ukazuje tym samym tekstualny i kulturowy wymiar opowiadania o tym doświadczeniu. Czapliński, komentując ustalenia badaczki, zaznacza, że zjawisko to ma źródło w twórczości takich pisarzy jak Witold Gombrowicz, Czesław Straszewicz czy Sławomir Mrożek; zaznacza również, że w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku uległo ono intensyfikacji, tworząc „literaturę emigracyjną drugiego stopnia". Intertekstualne narracje o migracji eksperymentują z emigracyjnymi toposami, „nie jest to więc literatura zrywająca z emigracją, lecz raczej literatura testująca możliwości wyrażenia nowej kondycji z użyciem utartych środków"[8].

Proza Pawluśkiewicz również nie jest wolna od intertekstualnych nawiązań. Autorka posiłkuje się twórczością pisarzy, którzy – podobnie jak ona – „rozbijali" polski mit o Ameryce (m.in. Sławomir Mrożek, Edward Redliński, Hanna Bakuła), odwołuje się też do schematów wypracowanych przez popularne angielskie powieści paradokumentalne (m.in. Barbary Ehrenreich, Nicole Krauss oraz Emmy McLaughlin)[9]. Głównym celem odniesień stosowanych w *Pani na domkach* nie jest jednak zakorzenienie narracji w tradycji literackiej (w rozumieniu przedstawionym przez Gosk i Czaplińskiego), ale sproblematyzowanie samej migracji jako doświadczenia intertekstualnego. Powieść Pawluśkiewicz ukazuje, że podróżowanie jest uwikłane w relację z mediami popkultury, zestawia bowiem literacki

[7] H. Gosk, *Wprowadzenie…*, dz. cyt., s. 126.

[8] P. Czapliński, *Kontury mobilności*, dz. cyt., s. 24.

[9] Zob. J. Pasterska, *Emigrantki, nomadki, wagabundki. Kobiece narracje (e)migracyjne*, Rzeszów 2015, s. 241, 243.

opis z odniesieniami do innych mediów. *Pani na domkach* jest nie tylko powieścią intertekstualną, ale również intermedialną – wikła się w relacje pomiędzy odmiennymi mediami. I to właśnie teoria intermedialna zapewnia pojęcia ułatwiające zrozumienie różnorodnych odniesień występujących w utworze Pawluśkiewicz.

Intermedialność jest szerokim nurtem badawczym, który koncentruje się na analizie medialnych związków i zależności. Już sam termin „intermedium" konotuje przestrzeń znaczeniową, która powstaje „pomiędzy" mediami. Andrzej Hejmej twierdzi, że koncept intermedialności oznacza dla jednych:

> charakter dzisiejszej komunikacji kulturowej, bycie w świecie medialnym, sposób myślenia o współczesności [...], dla innych odnosi się [...] do nowej estetyki, nazywanej czasem wprost estetyką intermedialną, zrywając jednocześnie z różnorodnymi tradycjami i „czystych" estetyk, i estetyk „eklektycznych"; dla jeszcze innych – oznacza wszelkie możliwe związki i fuzje sztuk, dokonywane od starożytności po wiek XXI[10].

Irina O. Rajewsky sytuuje natomiast intermedialność w obrębie tak dalece różnorodnych zjawisk, jak: romantyczna korespondencja sztuk, pisarstwo filmowe, ekfraza, muzykalizacja literatury, filmowa adaptacja dzieł literackich, wizualna poezja, opera, komiks, spektakl multimedialny, multimedialne „teksty" komputerowe[11]. Ta wielorakość intermedialnych zjawisk przekłada się na zróżnicowany aparat służący do ich badania. Rajewsky zauważa, że rozmaite manifestacje intermedialności można sprowadzić do trzech podstawowych typów. Są nimi: intermedialna transpozycja (przeniesienie jednego medium w inne), intermedialna kombinacja (połączenie odmiennych mediów w jedno) oraz intermedialne odniesienia (ewokacja bądź przywołanie innego medium)[12].

Wstępnie zakładam, że powieść *Pani na domkach* realizuje przede wszystkim intermedialność typu trzeciego, czyli interme-

---

[10] A. Hejmej, *Komparatystyka interdyscyplinarna*, [w:] *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 125.

[11] I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermédialités" 2005, nr 6, s. 50.

[12] Tamże, s. 51–53.

dialne odniesienia. To one będą głównym obiektem mojej analizy. Rajewsky definiuje je jako strategię, która wspomaga procesy znaczeniowe danego produktu medialnego. Intermedialne odniesienie polega na wykorzystaniu środków danego medium do przywołania konkretnego utworu wyprodukowanego w odmiennej materii medialnej (np. powieść opisuje werbalnie utwór filmowy), podsystemu medialnego (takiego jak np. wybrany gatunek filmowy) bądź też systemu znaczeniowo-estetycznego innego medium (np. powieść ewokująca filmowe środki wyrazu). Zjawisko to ustanawia dany produkt w relacji do przywoływanego utworu, podsystemu lub systemu medialnego. Co najważniejsze, intermedialne odniesienie dotyczy tylko jednego, materialnie obecnego medium – tego, które ustanawia odwołanie (a nie tego, do którego ono się odwołuje). Nie łączy w sobie odmiennych form wyrazu, gdyż sprawia, że dany produkt przy użyciu swoich własnych środków tematyzuje, ewokuje lub imituje elementy i struktury innego medium[13]. Do jakiego systemu medialnego i utworów odwołuje się zatem *Pani na domkach*?

Rzeczywistość odbita w filmowej soczewce

Medium, które w utworze Pawluśkiewicz dominuje, jest film. To nie przypadek, ekspansja kultury amerykańskiej dokonała się przecież w dużej mierze dzięki kinematografii[14]. Narratorka *Pani na domkach* jest świadoma, że jej spojrzenie na opisywaną rzeczywistość jest warunkowane przez filmowy kontekst. Bohaterka stwierdza podczas podróży autobusem:

> Wszystko jest filmowe. Widzę, jak w szybie odbija się głowa faceta w kowbojskim kapeluszu, na tle pięknych, monumentalnych, amerykańskich wzgórz, lasów i bizonów[15].

[13] Tamże, s. 52–53.

[14] Kinematografii Pawluśkiewicz poświęciła sporą część swojego życia. Pisarka ukończyła Szkołę Wajdy, współpracuje przy produkcji filmów i programów telewizyjnych, reżyseruje i pisze scenariusze.

[15] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, dz. cyt., s. 15.

Ten motyw odbicia w szybie powraca kilka akapitów dalej:

> I kto się teraz w szybie odbija? Śniady Meksykanin, biała koszula, czarne, ulizane włosy, duże okulary słoneczne w złotych oprawkach, złoty zegarek. Na tle jego profilu niebieskie niebo, palmy, płasko. Dokładnie tak, jak powinno być na tle profilu Meksykanina i Kalifornii. Znowu film[16].

Okno autobusu zostaje zrównane z kinowym (i telewizyjnym) ekranem. Obrazy, które pojawiają się na szklanej powierzchni, są sprowadzone do filmowych klisz, co jasno sygnalizuje, że prowadzone przez narratorkę obserwacje na temat Stanów Zjednoczonych pozostają wtórne względem obrazów produkowanych w Hollywood. Okno w autobusie nie służy tutaj jako pretekst do przywołania opisu amerykańskich krajobrazów, lecz uwidacznia bezsens jakichkolwiek prób opisu. Wszystkie one będą bowiem jedynie powtórzeniem filmowych schematów. Dlatego narratorka urywa szybko: „znowu film". Medialne doświadczenie jest obezwładniające, bohaterka nie może od niego uciec i co chwila odkrywa przez czytelnikami fakt, że kinematografia (a także inne media) jest dla jej opowieści głównym punktem odniesienia.

Motyw zmedializowanego oglądu rzeczywistości powraca w książce nieustannie, stąd też nie brak w niej wątków, które tematyzują film jako źródło wszelkiej wiedzy o Ameryce. Narratorka opisuje Nowy Jork, przyglądając się wieżowcom, „w których gdzieś panie z Sex and the City jedzą swoje lunche i obiady"[17], zatrzymując się w motelu w Los Angeles snuje przypuszczenia, że wynajęty pokój to ten, „w którym najprawdopodobniej kręcili Harry Angela, a pościel wzięli z planu Trainspotting, jak już sfilmowali zejściowe męki Ewana McGregora"[18], zwiedzając samochodem Los Angeles wciąż napotyka „nowe rejony i nowe dzielnice, i nowe budynki, które gdzieś tam znane z filmów, a trochę z nieśmiertelnego i przewijającego się ciągle Beverly Hills"[19]. Porównania z filmem

[16] Tamże, s. 16.

[17] Tamże, s. 29.

[18] Tamże, s. 73.

[19] Tamże, s. 79.

nie ograniczają się do wrażeń architektonicznych, napotkani przez bohaterkę Amerykanie również okazują się często „niesamowicie filmowi”[20].

Sytuacja, gdy medialna rzeczywistość zlewa się z tą, której doświadcza bohaterka, znajduje odbicie w poetyce narracji *Pani na domkach*. Historia rozwija się w tej książce chaotycznie. Opowieść jest przez bohaterkę wykładana w krótkich sekwencjach, które przyjmują formę anegdot i uwag z podróżniczych przeżyć. Szkicowe, a jednocześnie bardzo wyraziste wyimki z życia migrantki przedstawiają sytuacje, jakie jej się przytrafiły, ludzi, których spotkała na swojej drodze. Nigdy nie mają one charakteru narracji totalnej, są raczej urywkami z większej całości. Narratorka nie trzyma się sztywno struktury przyczynowo-skutkowej, porzuca wątki na rzecz innych, przemieszcza się błyskawicznie pomiędzy wydarzeniami i miejscami:

> Po mszy trochę pierogów, trochę twarzy, trochę nieładnych dzieci, trochę kawy za darmo i coli za pieniądze, kupiłam colę i zjadłam pierogi przygotowane przez Koło Pań.
>
> A potem był obiad długi u innej rodziny. Jakieś sałaty, jakieś hamburgery, jakieś lody, jakieś ustawiczne rozmowy o ludziach i o ludziach, aż w końcu do domu i już teraz spać.
>
> Na następny weekend dostaję super fuchę[21].

Opowieść ulega skondensowaniu, większość wydarzeń zamyka się w kilku zdaniach, po to, by szybko przejść do kolejnych. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w utworze Pawluśkiewicz prym wiedzie nie narracja, rozumiana jako ciąg opowiadanych zdarzeń, lecz deskrypcja. Opisy miejsc i postaci dominują nad całością. Nie są to jednak relacje dokładne. Narratorka próbuje raczej dotrzeć do esencji portretowanych sytuacji, skupiając się na tym, co najważniejsze lub najbardziej charakterystyczne. Dobrym przykładem tej tendencji jest lapidarny opis mieszkania jednej

[20] Tamże, s. 8.

[21] Tamże, s. 41.

z amerykańskich rodzin, u której bohaterka podejmuje pracę opiekunki do dzieci: „Następnie rekonesans video. Bajki, bajki, bajki, bajki, bajki – a nagle Monty Python [...]. Rekonesans domu – szafy, ciuchy, ciuchy, zabawki”[22].

Estetyka narracji w *Pani na domkach* nawiązuje wyraźnie do technik stosowanych w kinematografii. Narratorka sama przecież przyznaje, że jej oknem na świat jest filmowa soczewka. Na tę właściwość stylu Pawluśkiewicz zwróciła uwagę Jolanta Pasterska, która wyjaśnia, że jest to sposób opowiadania,

> w jaki reżyser filmowy tworzy poszczególne sekwencje za pomocą „stopklatki”. Narratorka skupia się albo na portrecie zewnętrznym, twarzy, postaci (Pan Staszek, Pani Alina), albo niczym oko kamery snuje swoją narrację, przemieszczając się błyskawicznie po kolejnych pomieszczeniach (e)migracyjnego mieszkania[23].

Warstwa tematyczna książki zostaje spleciona z jej warstwą poetyczną. Tekst Pawluśkiewicz ewokuje wybrane techniki filmowe przy użyciu literackich środków. Narracja i formy opisu odwołują się w nim do filmowego montażu i filmowego sposobu rejestracji rzeczywistości. Oznacza to, że medium filmu w *Pani na domkach* nie pojawia się w dosłownym tego słowa znaczeniu, nie zostaje odtworzone, istnieje tylko dzięki zapośredniczaniu w literackiej materii. Narratorka podsuwa czytelnikom komentarz na temat stosowanej przez siebie metody snucia opowieści, czego idealnym przykładem była opisana już w tekście metafora okna jako filmowego ekranu. Skoro intermedialne odniesienia konstytuują zarówno estetykę, jak i problematykę książki, to warto dokładniej przyjrzeć się im w kontekście tematu migracji po Stanach Zjednoczonych, który jest osią utworu Pawluśkiewicz. Czemu dokładnie służy stosowana przez autorkę technika intermedialnych odniesień?

---

[22] Tamże, s. 42.

[23] J. Pasterska, *Emigrantki*..., dz. cyt., s. 242.

Migracja po terytorium filmu

Migracja, rozumiana jako nieskrępowane przemieszczanie się z miejsca na miejsce, jest dla bohaterki *Pani na domkach* wartością nadrzędną. Z narracji wyłania się bowiem obraz osoby, która zdaje się odnajdywać jedynie w sytuacji ruchu: „Humory się poprawiają, jak zwykle, kiedy wsiadamy do samochodu i jedziemy bez celu”[24]. Epizody, w których bohaterka zostaje wytrącona z eskapady po Ameryce, są potraktowane negatywnie, prowadzą do irytacji, zniechęcenia. Nieważne, czy będzie to autobus, który zatrzymuje się na godzinny postój, czy dwumiesięczna praca w roli opiekunki na przedmieściach Chicago – sytuacje tego typu są nieprzyjemne, kojarzą się ze zniewoleniem[25]. Warto zadać pytanie, w którym kierunku odbywa się ta migracja i do czego prowadzi? Bohaterka nie przemieszcza się bowiem po „rzeczywistych” Stanach Zjednoczonych, jej podróż jest zanurzona w medialnej fantazji o tym państwie. Zdradza się przed czytelnikami, że nie potrafi dostrzec różnicy pomiędzy tym, co prawdziwe, a tym, co fikcyjne. Świat filmu jest dla niej nie tylko punktem odniesienia, lecz stanowi nieodłączną część oglądu rzeczywistości.

Jest to szczególnie widoczne we fragmentach rozgrywających się w Los Angeles. Tuż po przyjeździe do stolicy kinematografii bohaterka zapada w sen: „po jakimś czasie kładę się w łóżku z wyciągniętymi nogami, zasypiam, ocean niedaleko. Słodkie sny o Beverly Hills kończą się rano. Włączam telewizor i sny mają kontynuację w legendarnym serialu, na śniadanie dwa odcinki”[26]. Przestrzeń fizyczna, miasto Beverly Hills, miesza się z przestrzenią telewizyjnego serialu *Beverly Hills 90210*. Migrantka z Polski ma problem z odróżnieniem „realnego” miejsca od jego reprezentacji. Sen o medialnej rzeczywistości nie ma końca, znajduje kontynuację na ekranie telewizora, spychając na drugi plan to, co „realne”. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w książce wielokrotnie. Podróż

[24] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, dz. cyt., s. 78.

[25] Zob. też: J. Pasterska, *Emigrantki*..., dz. cyt., s. 246.

[26] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, dz. cyt., s. 76.

po Los Angeles, pełna porównań z filmami, kończy się w kinie. W podobny sposób życie w Nowym Jorku jest okazją do oglądania serialu *Sex and the City*, na zwiedzanie miasta nie zostaje już czasu.

Stany Zjednoczone są w książce Pawluśkiewicz przedstawione jako kraj zmyślony; stworzony za pomocą różnorodnych narracji medialnych. Bohaterka wyjaśnia to spostrzeżenie w prosty sposób:

> Teraz, jak sobie w warszawskim malutkim mieszkaniu oglądam Sex and the City i widzę te ulice słoneczne i ludzi z kawką idących nimi, to sobie myślę, że Nowy Jork został w całości wykreowany przez filmy. Że to miasto nie istnieje bez kontekstu, tak jak Paryż. [...] Takie miasta nie istnieją bez historii, nie ma ich ot tak po prostu. Te miasta są stworzone, są dowodem na to, że żyjemy we wspólnym śnie. Poddasz się legendzie – jesteś zadowolony. Staniesz na środku chodnika na Piątej Alei i spojrzysz na to, zdzierając te zasłony mitu – to zostaje tylko straszny smród i kapiąca ze ścian metra ohydna ciecz[27].

Jedyną strategią zrozumienia Ameryki jest poddanie się medialnej iluzji, wpisanie wszystkiego w kontekst filmowej fikcji. Narratorka odrzuca rzeczywistość Ameryki taką jaka jest, przedkładając nad nią narracje z Hollywood, aż w końcu sama staje się projekcją tych narracji: „nalewam kawę ruchem podpatrzonym na tysiącu filmów amerykańskich"[28]. Pasterska zauważa, że Pawluśkiewicz realizuje w *Pani na domkach* typową dla literatury postmodernistycznej strategię traktowania rzeczywistości jako symulakrum. Według badaczki „filmowe wtręty pełnią rolę symulakrów, tworzą własną rzeczywistość"[29]. Warto rozwinąć tę myśl; kategoria symulakrum jest w *Pani na domkach* kluczowa.

Jean Baudrillard, twórca tego pojęcia, wyjaśnia, że symulakry to w istocie kondycja współczesnego człowieka i jego kultury. Filozof omawia zjawisko symulakrum za pomocą metafory zaczerpniętej z opowieści Jorgego Borgesa, w której kartografowie Cesarstwa Rzymskiego sporządzają mapę tak dokładną, że odzwierciedla ona i pokrywa każdy skrawek ich państwa, aż w końcu ulega rozpadowi

[27] Tamże, s. 32.

[28] Tamże, s. 44.

[29] J. Pasterska, *Emigrantki*..., dz. cyt., s. 245.

wraz z jego upadkiem, rozkładając się na jego (byłym) terytorium. Reprezentacja rozpada się wraz z rzeczywistością, do której się odnosi – zdaje się sugerować Borges. W przypadku symulakrum sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana – twierdzi Baudrillard. To rzeczywistość rozpada się na płaszczyźnie reprezentacji, cesarstwo rozkłada się na mapie, która była jego wyobrażeniem. „Terytorium nie poprzedza już mapy, ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium”[30].

W swoich rozważaniach Baudrillard omawia przypadki, w których nasz kontakt z rzeczywistością zanika. W miejsce rzeczywistości, którą próbowaliśmy do niedawna reprezentować, pojawia się sama reprezentacja. Twory kultury nie odnoszą się już do niczego, stają się punktem wyjścia dla siebie samych. Baudrillard argumentuje:

> Mamy tu [...] do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymywania każdego rzeczywistego procesu przez jego operacyjną kopię, metastabilną, deskryptywną, programowalną i nieomylną maszyną, która dostarcza wszelkich znaków rzeczywistości[31].

Nie sposób rozróżnić prawdy od fikcji, ponieważ dychotomia, na której są oparte te pojęcia, nie ma już prawa bytu. Jedyne, co pozostaje, to niekończące się powtarzanie i odnoszenie do fikcyjnych modeli lub do symulacji[32]. W przypadku *Pani na domkach* również dochodzi do zniesienia granicy pomiędzy rzeczywistością a jej filmowym odbiciem. Filmowa narracja powołała do życia całą rzeczywistość Stanów Zjednoczonych. To rzeczywistość wyłania się na gruncie reprezentacji, nie na odwrót. Prawdziwe jest to, co daje się opisać w kategoriach filmu i – szerzej – popkultury. Kiedy bohaterka zostaje „porwana” przez polskich emigrantów do ich zaniedbanych przyczep kempingowych, realność całej tej sytuacji znajduje potwierdzenie w kinematografii. Przyczepy są prawdziwe,

---

[30] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.

[31] Tamże, s. 7.

[32] Tamże, s. 5–56.

bo identyczne jak te przedstawiane we współczesnym kinie: „Nas najpierw porywają do przyczep, w których mieszkają. Takich prawdziwych przyczep, jak w filmach o biedakach”[33].

Opisy Stanów Zjednoczonych w *Pani na domkach* przypominają o wykorzystywanej przez Baudrillarda metaforze mapy, która zakrywa rozpadające się realne terytorium. Motyw mapy i terytorium pojawia się w utworze wielokrotnie, zawsze w kontekście zagubienia, bezcelowości. Jeśli odniesiemy te ustalenia do teorii symulakrum, nie dziwi epizod, w którym bohaterka wraz z przyjaciółkami gubią się w drodze do Las Vegas. „Zamieszanie z mapą” sprawia, że mimo iż jadą one w stronę miasta, nie mogą do niego dotrzeć. Las Vegas „się oddala i oddala”[34]. Co ciekawe, głównym celem tej podróży miało być Museum of Liberace, upamiętniające popularnego pianistę i showmana, ikonę amerykańskiego kiczu. Tutaj również mamy więc do czynienia z pomieszaniem tego, co realne, z wyobrażeniami zaczerpniętymi z medialnej kultury. Terytorium, po którym podróżują bohaterki, jest zatem w stanie rozkładu, przeczy logice, prowadzi do poznawczego chaosu („nazw geograficznych nie będzie, bo żadnej nie pamiętam”[35]). Jedyną strategią przemieszczania się jest bezcelowość. „Cel jest taki, żeby nie było celu”[36] – wyjaśnia narratorka. Terytorium Stanów Zjednoczonych wręcz domaga się takiego podejścia. Podróżuje się po nim „bez planu, bez pomysłu, ot tak, żeby jechać. Ale to tutaj wystarczy, jedzie się i jedzie, pasy zmieniają się jak w jakiejś grze, murale dookoła, burritosy, plaża”[37].

Bohaterka *Pani na domkach* jest osobą, która swoją wiedzę o Stanach Zjednoczonych może czerpać jedynie z popkultury. Doświadczenie tego kraju jako świata wyprodukowanego przez medialną maszynę poprzedza poznanie realnego kraju. Poleganie na medialnej reprezentacji prowadzi do poznawczego dysonansu,

[33] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, dz. cyt., s. 54.

[34] Tamże, s. 49.

[35] Tamże, s. 119.

[36] Tamże, s. 115.

[37] Tamże, s. 83.

w którym rzeczywistość daje się opisać jedynie jako odbicie popkulturowych wyobrażeń. Wbrew temu, co twierdzi o migracji Hanna Gosk, podróżowanie nie prowadzi w omawianej książce ani do przemiany tożsamości, ani do oswojenia „obcych" miejsc i ludzi, którzy je zamieszkują[38]. Wręcz przeciwnie – sytuacja wyjściowa nie ulega w *Pani na domkach* zmianie, książkę kończą słowa „trzeba szybko odejść"[39], sugerujące kolejne migracje, a nawet ucieczkę. Horyzont poznawczy bohaterki nie zmienia się, nie odnajduje ona nowych punktów odniesienia.

Można więc zaryzykować postawienie tezy, że bohaterka książki Pawluśkiewicz nie migruje po prawdziwych Stanach Zjednoczonych (te bowiem wciąż jej się wymykają), nie podejmuje nawet próby oswojenia zastanej rzeczywistości. Migracja w *Pani na domkach* dotyczy innego ruchu. Jest nim ruch w kierunku rzeczywistości medialnej. Wszystko, co obce i dalekie, zostaje przez nią przefiltrowane. Pawluśkiewicz nakreśla tym samym wizję świata, w którym podróż traci poznawczy sens. Przywołana przeze mnie na początku artykułu obserwacja Małgorzaty Czermińskiej o tym, że literackie reprezentacje przestrzeni bazują na pewnym topograficznym konkrecie, nie może zostać w pełni zastosowana do przypadku *Pani na domkach*. Powieść Pawluśkiewicz podważa bowiem związek topografii z jej reprezentacją; pokazuje niemożność uchwycenia zmedializowanej przestrzeni, która „ucieka" przed narratorką tak samo, jak przed podróżującymi kobietami „uciekało" Las Vegas.

Intermedial migration. Travel narrative and movie simulacra in Joanna Pawluśkiewicz's *Pani na domkach*

Summary

The article is a case study of Joanna Pawluśkiewicz's novel *Pani na domkach*. I inspect how the novel's narrator ties her experience of migration in United States of America with the experience of popular, contemporary media.

[38] H. Gosk, *Wprowadzenie*..., dz. cyt., s. 7.

[39] J. Pawluśkiewicz, *Pani na domkach*, dz. cyt., s. 154.

I base my study in the theory of (e)migration, looking for ways in which a "documental" side of the text intersect with the cultural dimension. I show how the narration in the novel is embedded not in "real" geography of United States, but in the fiction about the space created by contemporary media products (mostly movies and television series). The intra-diegetic narrator (also the novel's protagonist) interprets United States through the lens of her previous media experiences. This thematic focus of the novel intertwines with the poetics of narrative. *Pani na domkach* is intermedial in nature, it evokes other media. Following Irina O. Rajewsky's typology of intermedial relations, I search for strategies that the narrator uses to recreate movie aesthetics. This recreation is only achieved with literary (verbal) devices, for example many instances of narration and description are inspired by rapid film montage, a technique that imitates travel cinema. The medium of cinema does not appear in the novel in its materiality, it is only mediated with language. I interpret the thematic and poetic focus of the novel with Jean Baudrillard's theory of simulacrum. The reality of The United States of America can be only validated by the reference to popular culture. The case of the novel in question indicates a problematic dimension of travel experience, one that is concerned not with travel as a process of change and discovery (of self and real world), but travel as a process of re-experiencing previous narratives. In this sense, the epistemic aspects of migration are undermined by inescapability from our previous media experiences.

IZABELA BIEROWIEC

W odpowiedzi na krytykę. *Brick Lane* Moniki Ali jako współczesna kobieca powieść imigracyjna

Migracja, imigracja, emigracja, obcość, tożsamość, doświadczenie, pokolenia, historia – oto kilka słów, które niejednokrotnie pojawiają się w tekstach krytycznych analizujących powieści wychodzące spod pióra pisarzy posiadających tzw. *hyphenated identities*, osób, których tożsamości uważane są przez wielu za mieszaninę odrębnych kultur i narodowości. Mowa tu o autorach i autorkach opisujących historię człowieka migrującego z własnej ojczyzny i osiedlającego się w całkowicie obcej kulturowo przestrzeni nieznanego kraju lub snujących opowieści o problemach przystosowawczych ich dzieci, czyli imigrantów drugiego pokolenia. Podczas gdy w polskiej tradycji literackiej powieści imigracyjne stały się centralnym, a jednocześnie aktualnym tematem rozważań krytycznych[1], w tradycji angielskiej stanowią ważny element opisujący realia epoki postkolonialnej w wielokulturowym społeczeństwie rozwijającym się od upadku Imperium Brytyjskiego w 1947 roku.

[1] Przykładami mogą być następujące teksty: G. Borkowska, *Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury… O „młodej prozie kobiecej"*; H. Gosk, *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*; T. Czerska, *Między autobiografią a powieścią rodzinną*; M. Dąbrowski, *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*; M.A. Jarachowska, *Diaspora. Narodziny polskiej imigracji do Kanady w latach 1940–1960*; K.R. Jolluck, *Exile and Identity: Polish Women in the Soviet Union during World War II*; K. Krowiranda, *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*; H. Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*.

Neil Lazarus[2], autor jednego z bardziej znanych anglojęzycznych kompendiów dotyczących literatury postkolonialnej, uważa, iż w porównaniu do epoki kolonialnej współczesne piśmiennictwo charakteryzuje się diametralną zmianą perspektywy. Przenosi się ona z opisującego kolonizatora na opisującego przedstawiciela społeczności wywodzących się z terenów skolonizowanych (głównie z Afryki i Azji), często imigranta opuszczającego własny kraj i udającego się do kraju kolonizatora – Wielkiej Brytanii. Oczywiście literatura postkolonialna wprowadza odmienny rodzaj bohatera – postaci będącej jednocześnie obywatelem wyzwolonych krajów i migrantem o odrębnej mentalności, ulokowanej pomiędzy dwoma całkowicie różnymi systemami kulturowymi i dwiema odrębnymi historiami narodowościowymi. Właśnie z tego powodu literatura postkolonialna skupia się głównie na poszukiwaniu nowej tożsamości rodzącej się na skutek procesów asymilacyjnych, a także powiązanych z nimi motywach nietolerancji, nadużycia siły czy doświadczania nierówności, do których Wendy Knepper[3] dopisuje również tematy rasy, płci, seksualności i globalizacji. Innymi słowy, literatura postkolonialna koncentruje się na imigrantach bądź też migrantach, przyczyniając się do powstania nowego nurtu – literatury imigracyjnej. Obecnie zalicza się do niego także autorki i autorów wywodzących się z innych krajów europejskich, jak chociażby Polska czy Ukraina. Najważniejsi twórcy to między innymi: Leonard Woolf (*The Village in the Jungle*, 1913), E.M. Forster (*A Passage to India*, 1924), George Orwell (*Burmese Days*, 1934), J.G. Farrell (*The Siege of Krishnapur* i *Troubles*, 1970), Salman Rushdie (*Dzieci Północy*, 1981), William Boyd (*An Ice-Cream War*, 1982), Marianne Wiggins (*John Dollar*, 1989), Barry Unsworth (*Sacred Hunger*, 1992), Peter Carey (*Oscar and*

[2] N. Lazarus, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge 2004, s. 1–14.

[3] W. Knepper, *Postcolonial Literature*, London 2011, s. 11.

Lucinda, 1988), Monica Ali (*Brick Lane*, 2003) oraz Nadeem Aslam (*Maps for Lost Lovers*, 2004)[4].

Tylko nieliczne z wymienionych tekstów zostały napisane przez kobiety. Prawdopodobnie wynika to z faktu, iż w większości kultur, z którymi związani są obecni imigranci osiedlający się w Wielkiej Brytanii, były one nie tylko całkowicie podporządkowane patriarchalnemu systemowi społecznemu w zamieszkałej diasporze, ale też, jako osoby odizolowywane od społeczeństwa brytyjskiego, nie odebrały wykształcenia pozwalającego opisać własne doświadczenia – niekiedy pomimo długoletniej obecności w nowym kraju nie przyswoiły języka angielskiego. Dopiero w drugim pokoleniu reprezentantki mniejszości narodowych i etnicznych (uformowanych na przestrzeni prawie pięćdziesięciu lat) zdecydowały się opisać doświadczenia swoich poprzedniczek. Jednak w większości przypadków owe historie spotkały się z krytyką, tak jak debiutancka powieść Moniki Ali *Brick Lane* wydana w 2003 roku.

Pomimo ogromnego sukcesu literackiego (po przedłożeniu rękopisu powieści autorka została umieszczona na liście „Best of Young British Novelist", a sama książka zyskała nominację do nagrody Man Booker Prize, nie wspominając już o adaptacji filmowej zrealizowanej w 2007 roku) społeczność bangladeska w Londynie reprezentowana przez Greater Sylhet Welfare and Development Council w oficjalnym liście do jurorów Man Booker Prize podważyła zasadność nominacji książki Ali. Podstawowy argument stanowił sam fakt pochodzenia autorki. Ali, córka Brytyjki i Bengalczyka, urodzona w Dhace, lecz wychowana w Bolton, nie została uznana za członka społeczności bengalskich imigrantów w Londynie, o której pisała. Stwierdzono, że jako obcej zarówno w sensie fizycznym, jak i kulturowym (nie poznała bezpośrednio ani realiów życia w Bengalu, ani imigrantów na obczyźnie) brak wiarygodno-

[4] Klasyfikacja dokonana na podstawie listy zamieszczonej w artykule D.J. Taylor *Shadows of the empire* z dnia 27.01.2001 roku na stronie internetowej: https://www.theguardian.com/books/2001/jan/27/fiction [dostęp 29.04.2018].

ści, co przejawia się w wypaczonym przedstawieniu obrazu wspomnianej diaspory[5]. Oskarżenie, całkowicie pomijające indyjskie korzenie młodej autorki oraz obserwacje poczynione na podstawie doświadczeń ojca, pozostawiło rysę na sposobie odbioru powieści przez krytyków. Zaczęto się zastanawiać, czy przypadkiem dziełu nie brak fundamentalnej cechy literatury imigracyjnej, czy Ali faktycznie opisuje doświadczenia imigrantki...

Jednak należy pamiętać, że literatura imigracyjna, także tworzona przez kobiety, posiada również inne cechy charakterystyczne, świadczące o prawidłowej kwalifikacji gatunkowej powieści. Bożena Karwowska w artykule *Współczesna kobieca e-imigracyjna opowieść. Mechanizm zacierania granic między tekstem a rzeczywistością (na przykładzie „Koniecznych kłamstw" Ewy Stachniak)* wymienia najczęściej powtarzające się cechy imigracyjnych powieści kobiecych. Zalicza do nich między innymi:

- zwracanie uwagi na szczegóły, różne w zależności od autorki; dotyczą one oswajania przez kobiety kilku nowych terytoriów jednocześnie (nowego kraju, nowej sytuacji społecznej, nowego medium wypowiedzi);
- pisanie w języku kraju osiedlenia;
- poznanie rzeczywistości poprzez zastosowanie lokalnych mikronarracji wchodzących w dialog z obowiązującymi kliszami i stereotypami rozumienia zjawisk i scalających pozornie niespójne elementy aktywności tożsamościowej;
- odzwierciedlanie (opis) rzeczywistości, a nie konstrukcji artystycznej, oraz uwzględnienie dramatycznych doświadczeń i wydarzeń (przeważnie dotyczących cielesności, poprzedzających migrację i wpływających na dalsze doświadczenie imigracyjne kobiet);
- opis zmiany w sytuacji rodzinnej kobiet wynikającej z odchodzenia od patriarchalnych modeli społecznych;

[5] D. Gunning, *Race and Antiracism in Black British and British Asian Literature*, Liverpool 2010, s. 94.

- różnorodność podejścia do kwestii feministycznej w zależności od narodowości i religii;
- odwołania do korzeni rodzinnych;
- wyrażanie poczucia braku przynależności oraz samotności współczesnego wygnańca;
- dotykanie problematyki tożsamości autorki-krytyka i czytelniczek, ścierających się z ich postawą „wygnańca" oraz kobiety;
- kreowanie efektu realności/rzeczywistości – *reality effect*[6].

Uwzględniając przedstawione cechy, możliwe jest dokonanie analizy powieści Moniki Ali oraz próba charakterystyki jej kompozycji literackiej.

Ali opisuje historię osiemnastoletniej Nazneen, mieszkanki małej wioski w Bangladeszu, która zgodnie z wolą ojca poślubia znacznie starszego Chanu Ahmeda i wyjeżdża do Londynu, by tam rozpocząć nowe życie. Tytuł książki pochodzi od nazwy dzielnicy Brick Lane zamieszkanej przez przedstawicieli bengalskiej diaspory we wschodnim Londynie. W jej skład wchodzi kilka osiedli, m.in. Tower Hamlets, rejon, którego mieszkanką staje się główna bohaterka. Wybór tytułu uwypukla umiejscowienie akcji powieści w istniejących dzielnicach angielskiej stolicy, nadając całej kompozycji efekt realności. Czas akcji podzielony został na dwa okresy: lata 1985–1989 oraz trzynaście miesięcy od lutego 2001 do marca 2002 roku. Podział ten nie pozostaje bez znaczenia dla konstrukcji utworu, gdyż odzwierciedla zmiany tożsamościowe zachodzące w psychice młodej kobiety oraz urealnia funkcję ich poszczególnych elementów składowych, odwołując się do wydarzeń historycznych.

Nazneen, główna bohaterka, a zarazem narratorka, to typowa przedstawicielka kultury azjatyckiej: skromna, posłuszna i oddana żona skupiona na wypełnianiu obowiązków domowych. Jednak już

[6] B. Karwowska, *Współczesna kobieca e-imigracyjna opowieść. Mechanizm zacierania granic między tekstem a rzeczywistością (na przykładzie „Koniecznych kłamstw" Ewy Stachniak)*, [w:] tejże, *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenia migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków 2013, s. 124–138.

na pierwszych stronach powieści wyraźnie widać trudności, z jakimi boryka się w pierwszych latach pobytu w obcym kraju. Jako imigrantka mierzy się z nieodłącznym problemem oswajania wielu obszarów jednocześnie, m.in. mieszkalnego, społecznego czy nawet werbalnego, choć niezwiązanego z przyswojeniem nowego języka. Towarzyszą temu dokładne opisy otoczenia oraz reguł rządzącymi społecznością, a zatem odzwierciedlenie rzeczywistości. Tower Hamlets przedstawiono jako pozornie niezamieszkany teren pokryty betonem, gdzieniegdzie naznaczony przez nieznaczne kępki trawy i otoczony z trzech stron wysokimi murowanymi ścianami z angielskimi oraz bengalskimi napisami. Budynki podzielone są na małe, zatłoczone mieszkania, przypominające pudełka. Jedyne oznaki życia stanowią dźwięki (kaszlu, telewizora, spuszczanej wody w toalecie), dochodzące zza ścian ze wszystkich możliwych kierunków, oraz postać kobiety z tatuażem, która spędza każdy dzień w fotelu, w odsłoniętym oknie swego lokalu, z puszką i papierosem w ręku. Opis tego miejsca zawiera wiele szczegółów – taki sposób widzenia jest charakterystyczny dla Nazneen, która patrzy na swój nowy, szary świat, tak odmienny od wcześniej znanej wolności i niebiesko-zielonej przestrzeni otwartych pól rodzinnej wioski zilustrowanych na pierwszych stronach powieści. W powieści Ali ścierają się dwa odmienne style życia wyrażone jednym sposobem werbalnej charakteryzacji otoczenia. Świat widziany w Londynie opisywany jest poprzez zastosowanie znanych bohaterce elementów krajobrazu Bangladeszu – meble nie są ciemnobrązowe, tylko przypominają kolorem nawóz, a kobieta z tatuażem, niczym wędrowni asceci, spokojnie oczekuje nadchodzących dni. Dzięki temu powstają nowe, często mało zrozumiałe dla europejskiego czytelnika metafory lub porównania.

Nazneen marzy, by złożyć wizytę kobiecie z tatuażem i zaprzyjaźnić się z nią, jednak uświadamia sobie, że własna sytuacja ogranicza jej możliwości komunikacji z innymi. Dostępny jej widok zamyka się w granicach ustanowionych nie tylko przez murowane ściany wysokich budynków, ale też metalowe ramy okien, utrudniające obserwa-

cję. Perspektywa narratorki, „uwięzionej" w małym, zagraconym mieszkaniu, jest zawężona do jej bezpośredniego otoczenia.

Jednak „niewola" nie ma tylko charakteru fizycznego, ale również społeczny. Tak jak większość bengalskich żon Nazneen zobowiązana jest do posłuszeństwa wobec swojego męża Chanu, który nie uznaje za stosowne, by opuszczała ich wspólne mieszkanie czy zaznajamiała się z innymi, mniej ambitnymi członkami lokalnej społeczności. To on decyduje w sprawach finansowych, nawet tych najbardziej przyziemnych, odpowiada za zakup produktów niezbędnych do przyrządzenia posiłków oraz rozdział podstawowych prac domowych, wybiera meble, decyduje, kto może lub nie może ich odwiedzać, a nawet przesądza o tym, czy żona może pracować.

Najwyraźniej ograniczenia te nie są uzależnione wyłącznie od postawy męża, ale także od reguł społecznych przyjętych w przedstawionym społeczeństwie. Tower Hamlets zamieszkują biedni, w większości niewykształceni imigranci, którzy opuścili swój kraj w poszukiwaniu lepszego życia i w czasie pobytu w Londynie sprowadzili tam także swoje rodziny oraz przyjaciół. W efekcie utworzyli rodzaj getta, rządzącego się prawami przeniesionymi z ojczyzny, ze społecznym podziałem ról pomiędzy mężczyznami (żywicielami rodziny) a kobietami (opiekunkami ognisk domowych). Jakiekolwiek próby zaburzenia panującego ładu są natychmiast odnotowywane przez innych członków społeczności i przekazywane pozostałym w formie plotki. Słowo mówione pełni funkcję regulacyjną w odniesieniu do czynów poszczególnych osób poprzez pochwałę czy też potępienie zachowania jednostek. Rezultatem tego procesu jest izolacja mieszkańców dzielnicy od białych przedstawicieli społeczności brytyjskiej, zamieszkującej otaczające tereny, a także utrzymanie żywej tradycji kultury kraju ojczystego, nieskażonej przez angielski tryb życia. Ten proces dotyczy w powieści głównie kobiet. Przykładem wykorzystania plotki jako narzędzia kontroli społecznej jest rozmowa pomiędzy Razią i panią Islam (dwiema kobietami, które odwiedzają przybyłą do Londynu Nazneen) na temat Joriny, rzekomo podejmującej pracę zarobkową, „by zaspokoić swój nienasy-

cony apetyt"[7]. Wyśmiewając ją, krytykują członka własnej społeczności za odejście od praw rządzących diasporą i zaprzyjaźnienie się z przedstawicielami angielskiej większości oraz tureckiej i żydowskiej mniejszości narodowej.

Zaskakujące, że plotka pełni także inne funkcje, chociażby źródła informacji, dzięki niej bowiem lokalna lichwiarka pani Islam jest w stanie dowiedzieć się „wszystkiego o wszystkich"[8]. Kreując obraz chorowitej starszej pani, kobieta dokładnie analizuje sytuację swoich sąsiadów i wykorzystuje ją do własnych celów, np. szantażując Nazneen wyjawieniem prawdy o jej romansie mężowi. Ponadto nieustannie krążące plotki stanowią doskonały przykład słowa, które wciąż się przemieszcza, implikując różnorodne, niewypowiedziane tragedie czy sytuacje o charakterze społecznego tabu, takie jak zaniedbywanie przez mężów swoich rodzin, rozwód pobitej żony z mężczyzną będącym w związku z inną kobietą czy „samobójcza" śmierć bezpłodnej sąsiadki. Wędrujące skrawki informacji stanowią pośrednią odpowiedź na pytanie, co spotyka tych, którzy nie wypełniają podstawowych obowiązków społecznych.

Stwierdzenie Susanne Cuevas, że „kobiety są przedstawione jako podwójne ofiary systemu patriarchalnego i usłużnej plotki [...], które powodują uniemożliwienie integracji kobiet w społeczeństwie brytyjskim"[9], wydaje się prawdziwe. Chanu, głowa rodziny i jej jedyny żywiciel, ma prawo do kontrolowania każdego aspektu życia swojej małżonki. Społeczeństwo za pomocą wszechmogącej plotki wymusza poprawność zachowania poszczególnych członków, rozumianą jako przestrzeganie tradycji bengalskiej. W rezultacie egzy-

---

[7] M. Ali, *Brick Lane*, New Jork 2008, s. 29. Ten oraz inne cytaty zostały przetłumaczone przez autorkę niniejszego tekstu.

[8] Tamże, s. 28.

[9] S. Cuevas, *The Return of Realism?*, [w:] tejże, *Babylon and Golden City: Representations of London in Black and Asian British Novels since the 1990s*, Memmingen 2008, s. 197. Fragment w oryginale: "women are shown to be double victims of the power wielded by their husbands as well as gossip [...] both forces aiming at preventing their integration into British society".

stencja Nazneen zostaje ograniczona do codziennie powtarzających się obowiązków domowych, niekiedy przerywanych przez wizyty zaproszonych przez męża gości: doktora Azada (szanowanego przyjaciela Chanu), pani Islam czy sąsiadki Razi.

To jednak zbyt mało, by zaspokoić jej rosnącą potrzebę kontaktu z innymi ludźmi. Podobnie jak większość imigrantów pierwszego pokolenia Nazneen odczuwa melancholijną tęsknotę za domem, a w szczególności za tym, co znane. Pogłębiające się uczucie samotności kształtuje sposób patrzenia na otaczający ją świat. Małe, zagracone lokale mieszkalne są pudełkami, gdzie można umieścić niepotrzebne bibeloty; pozbawiona życia, betonowa przestrzeń miejska widoczna z okna przypomina plac więzienny, gdzie gołębie niczym skazańcy krążą jeden za drugim, a matka zabierająca dziecko z podwórka staje się porywaczem niewinnych istot. Dobór słów zastosowany w opisie miejskiego krajobrazu jednoznacznie wskazuje na negatywny stosunek bohaterki do nowego kraju, w którym czuje się uwięziona przez zasady społeczne przeniesione ze swojej ojczyzny. Czytelnik wyraźnie odczuwa poczucie braku przynależności oraz samotność współczesnego wygnańca doświadczane przez Nazneen, a także poznaje tradycje rodzinne typowe dla jej ojczyzny.

Próbując ukoić nieznośnie poczucie wyobcowania, Nazneen sięga do listów swojej siostry Hasiny przysyłanych z Bangladeszu. Stanowią one ważny element kompozycyjny, pełniący kilka funkcji jednocześnie. Narracja powieści prowadzona jest w języku angielskim w pierwszej osobie liczby pojedynczej z perspektywy Nazneen, jako postaci kreowanej na typową przedstawicielkę kobiet z kontynentu azjatyckiego. Narratorka skupia się na realiach życia bengalskich imigrantów w Londynie, jednak posiada dość ograniczony wgląd w psychikę innych bohaterów. Ten sposób prezentacji zostaje zaburzony poprzez wprowadzenie mikronarracji w formie listów, które wprowadzają punkt widzenia Hasiny, postaci dość kontrowersyjnej w świetle tradycji bangladeskiej. Nieposłuszna woli ojca, uciekła ze swoim wybrankiem, w konsekwencji ściągając na siebie bezlitosne okrucieństwo tradycyjnego społeczeństwa

i stając się ofiarą przemocy ze strony dominujących mężczyzn wpływających na jej życie. Z listów siostry Nazneen poznaje kraje, gdzie niezależne kobiety są maltretowane, znieważane i upokarzane, co nie spotyka się z potępieniem społecznym. Sytuacja ta dotyka nawet posłusznych żon, których losy przedstawione są na przykładzie pobitej przyjaciółki Hasiny. Rodzina męża, korzystając ze swojego prawa do wymierzania kary synowej, brutalnie znęca się nad dziewczyną oraz jej rodziną, stojącą niżej w społecznej hierarchii, dopuszczając się nawet przemocy czy poważnych przestępstw. Listy mają nie tylko przybliżyć sytuację kobiet w patriarchalnych społecznościach Azji, ale też uświadomić Nazneen, że zyskała możliwość lepszego życia. Bohaterka sięga po informacje zza oceanu w chwilach zwątpienia, kiedy nie może poradzić sobie z obezwładniającym uczuciem samotności czy zrozumieć postaw męża względem niej samej, pozostających w sprzeczności z cenionymi przez niego normami angielskimi. W ten sposób autorka tworzy swoisty rodzaj dialogu intertekstualnego, gdzie zderzają się klisze i stereotypy różnych zjawisk.

Hasina pisze w języku angielskim, choć jej styl nie jest poprawny, przez co listy wyraźnie odznaczają się na tle głównej narracji. Język angielski prawdopodobnie ma służyć przybliżeniu anglojęzycznemu czytelnikowi, lub raczej czytelniczce, podobieństwa pomiędzy narratorkami, autorką a nią samą. Nieważne jest pochodzenie, wykształcenie czy nawet narodowość, przecież Ali, Brytyjka o bengalskich korzeniach, wychowana w Anglii absolwentka Wenham College w Oxfordzie, pisze dla wykształconych Europejek o sytuacji imigrantek oraz kobiet z kontynentu azjatyckiego. Pozornie brak tu łącznika między autorką, narratorkami a czytelniczkami. Jednak przyjmując perspektywę feministyczną, można stwierdzić, że o związku tym świadczy sposób przeżywania sytuacji społecznej wynikający ze wspólnoty płci oraz prezentowanych tożsamości kulturowych: Europejki (angielska mentalność kulturowa czytelniczek) i Azjatki (narratorki o korzeniach bengalskich) łączące się w samej postaci autorki (pół Angielki, pół Bengalki), stającej się hybrydalnym medium przekazu pomiędzy

dwiema odrębnymi grupami kulturowo-narodowościowymi (wspomnianej na początku *hyphenated identity*). Dzięki takiemu zabiegowi autorka w sposób bardziej zrozumiały przekazuje dotąd niezwerbalizowany głos azjatyckich imigrantek Europejkom, jednocześnie poszerzając grono potencjalnych czytelników. Zachowuje tu wymóg starcia postawy tożsamości autorki-krytyka i czytelniczek z ich postawą „wygnańca" oraz kobiety, charakteryzujący literaturę imigracyjną.

Istotne znaczenie ma zmiana tożsamości obserwowana w procesach asymilacyjnych głównej bohaterki, sugerująca konieczność modyfikacji oraz akceptacji własnych pragnień, a także wskazująca na możliwość ich realizacji. Zmiany tożsamościowe dokonują się poprzez relacje Nazneen z innymi bohaterami powieści: jej mężem, panią Azad, kochankiem Karimem, przyjaciółką Razią oraz własnymi nastoletnimi córkami – Shahaną i Bibi.

Zgodnie z tradycją małżeństwo Nazneen z Chanu zostało zaaranżowane przez ojca dziewczyny. Żadna ze stron nie kieruje się uczuciami w wyborze partnera, lecz traktuje związek jako transakcję. Chanu, ambitny czterdziestoletni Bengalczyk mieszkający od dwudziestu lat w Londynie, stara się osiągnąć sukces zawodowy w nowym kraju. Decyzję o małżeństwie podejmuje z praktycznych powodów, marząc o posiadaniu „dobrej" bengalskiej żony, nieskażonej przez kulturę angielską „pracownicy", która zajmowałaby się gotowaniem oraz sprzątaniem. Wymagania Chanu są sprzeczne z jego okazywaniem aprobaty dla wolności osobistej, tak ważnej w kulturze Zachodu. Mężczyzna uważający się za wykształconego oraz oświeconego człowieka Europy widzi siebie jako piewcę wolności dla swojej mało obytej żony, jednak uznaje korzyści płynące z przyjmowania kultury angielskiej tylko w odniesieniu do męskiej części diaspory. W jego mniemaniu kobiety nie potrzebują się kształcić czy zapoznawać z nową kulturą, powinny raczej dbać o zachowanie swoich „czystych" bengalskich cech poprzez całkowitą izolację od większości brytyjskiej i wykonywanie obowiązków domowych, a także posłuszeństwo swoim mężom, czego oczekuje również od własnej żony. W ten sposób Nazneen staje się prawie bezwolną istotą, nieświadomą własnego

podporządkowania i pozbawioną jakiejkolwiek możliwości rozwoju osobistego czy wyrażenia prywatnych pragnień.

Taki stan rzeczy bohaterka uświadamia sobie dopiero przy spotkaniu z małżonką szanowanego doktora Azada, wyzwoloną Bengalką całkowicie zasymilowaną ze społeczeństwem angielskim. Świadczy o tym ubiór doktorowej – krótkie, obcisłe stroje – oraz typowo męskie zachowania, jak palenie papierosów, picie piwa przed telewizorem, utrzymywanie kontaktów z przedstawicielami białej populacji Wielkiej Brytanii poprzez pracę zarobkową i otwarta krytyka tradycji kraju ojczystego. Jest ona widoczna w scenie, w której pani Azad, niepomna na status, jaki przysługuje bengalskim mężczyznom, wyraża swój niesmak wobec sposobu myślenia Chanu:

> „Słuchaj, kiedy jestem w Bangladeszu, zakładam sari i przykrywam głowę i całą resztę. Tutaj wychodzę do pracy. Pracuję z dziewczynami i jestem po prostu jedną z nich. Jeśli chcę przyjść do domu i zjeść curry, to jest to wyłącznie moja sprawa. Niektóre kobiety spędzają tu dziesięć, dwadzieścia lat, siedząc w kuchni i mieląc przyprawy całymi dniami i uczą się tylko dwóch słów po angielsku. – Popatrzyła na Nazneen zajętą Raqibem. – Chodzą w tych swoich małych więzieniach przykryte od stóp do głów, a kiedy ktoś zaczepi je na ulicy, są urażone. Społeczeństwo jest rasistowskie. Społeczeństwo jest złe. Wszystko powinno się dla nich zmienić. Oni nie muszą zmieniać niczego. To – mówiła, tnąc powietrze palcem – jest prawdziwa tragedia”[10].

Niezaprzeczalnie pani Azad uznaje za konieczne przyjęcie kultury kraju osiedlenia, co umożliwia imigrantkom funkcjonowanie

[10] M. Ali, dz. cyt., s. 114. Tłumaczenie fragmentu: “Listen, when I’m in Bangladesh I put on a sari and cover my head and all that. But here I go out to work. I work with white girls and I’m just one of them. If I want to come home and eat curry, that’s my business. Some women spend ten, twenty years here and they sit in the kitchen grinding spices all day and learn only two words of English’ she looked at Nazneen who focused on Raqib. ‘They go around covered from head to toe, in their little walking prisons, and when someone calls to them in the street they are upset. The society is racists. The society is all wrong. Everything should change for them. They don’t have to change one thing. That’ she said, stabbing the air ‘is the tragedy”.

w nowym otoczeniu, tym samym dając im niezależność, jakiej nigdy wcześniej nie mogły zaznać. Jednocześnie potępia praktykę przenoszenia na nowy grunt tradycji narodu ojczyzny i wymuszanie kobiecej zgody na uwięzienie w odizolowanej diasporze. Zdarzenie to nieodwracalnie uświadamia Nazneen jej własną niedolę, związaną z ograniczonym i niesatysfakcjonującym życiem, jakie wiedzie, co budzi w niej pragnienie uwolnienia się spod jarzma tradycji.

W drugiej części powieści czytelnik staje się świadkiem subtelnych, choć znaczących przemian osobowościowych zachodzących w mentalności głównej bohaterki. Nazneen, pod wpływem swojej przyjaciółki Razi, kochanka Karima oraz nastoletnich córek – Shahany i Bibi, przeistacza się w osobę coraz bardziej niezależną. Narodziny potomstwa stawiają kobietę w zupełnie innej roli – matki, która próbuje porozumieć się z dorastającymi dziećmi. Za pośrednictwem drugiego pokolenia imigrantów znacznie bardziej związanego z kulturą kraju osiedlenia niż obcej im ojczyzny rodziców, Nazneen uczy się języka angielskiego, poznaje bliżej styl ubioru zaadaptowany przez młode Angielki, ich sposób zachowania oraz wysławiania. Matka, obserwująca niechęć córek do wszystkiego, co bengalskie, a zatem utrudniające ich asymilację, powoli zdaje sobie sprawę ze znaczenia, jakie ma dla nich Wielka Brytania – to znany, swojski świat, do którego pragną przynależeć.

Ten świat, będący obrazem prawdziwej wolności, której Nazneen pragnie, staje dla niej otworem, gdy Chanu uznaje za konieczne zaangażowanie małżonki w pomoc materialną rodzinie, wprowadzając w jej życie początkującego przedsiębiorcę Karima. Romans z młodszym mężczyzną wzbogaca Nazneen o nowe doświadczenia, jak czerpanie przyjemności z własnej cielesności, przekształcanej przez różnorodne zabiegi (np. subtelną zmianę sposobu ubioru czy stosowanie modnych kosmetyków), daje jej swobodę bycia związaną z drugim człowiekiem, z którym pozostaje w bliższych stosunkach, ale pozwala także na zwiększenie pewności siebie. Właśnie ten punkt stanowi najistotniejszy element relacji pomiędzy kochankami. Karim, będący w oczach głównej bohaterki ucieleśnieniem wszystkiego, co angielskie, zaprasza odizolowaną

imigrantkę na spotkanie nieformalnej grupy bengalskiej młodzieży, którą chce poprowadzić. W trakcie rozmów Nazneen bierze udział w „czymś niezapomnianym. Podnosząc swoją rękę lub nie podnosząc jej, mogła decydować o nadchodzących wydarzeniach, których wcześniej była nieświadoma”[11]. To doświadczenie przekonuje kobietę, że posiada możliwość, a nawet prawo decydowania o kwestiach bezpośrednio albo pośrednio związanych z jej życiem prywatnym. Nazneen zaczyna widzieć siebie jako podmiot, niekonieczne ograniczony tylko do życia domowego, ale także jako członka mniejszości bangladeskiej, społeczeństwa brytyjskiego i wspólnoty muzułmańskiej. Budzi się w niej głód wiedzy, pragnienie poznania świata, ochoczo zaspokajane przez Karima poprzez dostarczanie magazynów i gazet zawierających historie z różnych krajów. Zagłębianie się w lekturę ma zatem podwójną funkcję: jest oznaką niewierności małżeńskiej oraz społecznej, sposobem na ucieczkę od trudnego i niesatysfakcjonującego życia bengalskiej żony.

Rodząca się pewność siebie powoduje, że Nazneen staje się coraz bardziej niezależna, pragnie uczestniczyć w życiu swojej rodziny, ale zależy jej też na własnej pracy oraz samorozwoju. Kobieta przestaje być skromną żoną-imigrantką, a staje się wyzwoloną mieszkanką diaspory. Jej niezależność manifestuje się w decydowaniu o własnym losie, pragnieniu uwolnienia się spod kontroli społecznej pani Islam (którą przegania ze swojego domu) oraz jawnym sprzeciwie wobec męża co do wyjazdu rodziny z Anglii i decyzji o pozostaniu z córkami w Londynie. Wskazuje to na odejście od patriarchalnego, tradycyjnego modelu społecznego na rzecz bardziej nowoczesnego, w którym kobieta zyskuje mocniejszą pozycję i może przemówić własnym głosem.

Pierwotnie Nazneen pełniła rolę usłużnej żony oraz gospodyni, całkowicie podporządkowanej swemu mężowi, od którego była

[11] M. Ali, dz. cyt., s. 197. Tłumaczenie fragmentu: “A momentous thing. By raising her hand, or not raising it, she could alter the course of events, of affairs in the world of which she knew nothing”.

uzależniona ekonomicznie. Dodatkowo mężczyzna staje się strażnikiem czystości kulturowej swojej żony, dbając by nie miała sposobności zapoznania się z korzyściami płynącymi z angielskiego sposobu życia, a przez to zachowała bangladeskie tradycje. Pomimo utrudnionego kontaktu z rzeczywistością kraju osiedlenia Nazneen przyswaja cechy kulturowe nowego otoczenia i staje się niezależna również w kwestiach finansowych. W tych okolicznościach patriarchalna godność Chanu upada. Dodatkowo wpływa to na zmianę jego relacji z córkami. W przeciwieństwie do Nazneen, która chciałaby przede wszystkim zrozumieć swoje dzieci, imigrantki drugiego pokolenia, Chanu pragnie, by były one typowymi, podporządkowanymi mu bengalskimi dziewczętami. Posłuszeństwo i szacunek, cechy wymagane przez ojca od dzieci (a właściwie ich znaczny niedobór), stały się głównym wyznacznikiem ich relacji, uniemożliwiającym porozumienie i budowę więzi. Sytuacja ta przyczyniła się do fundamentalnej zmiany w strukturze rodziny, poszukując bowiem emocjonalnego i fizycznego bezpieczeństwa, Shahana i Bibi uznają za głowę rodziny matkę, jedyną osobę, która ich zdaniem jest w stanie zrozumieć ból wygnańca, zapewnić im wsparcie emocjonalne oraz finansowe, a także zawalczyć o ich dobro, głównie przez pragnienie pozostania w Anglii.

Podobne zmiany zaszły w innych rodzinach w dzielnicy, jak chociażby w przypadku Razi, przyjaciółki Nazneen. Ta starsza kobieta zyskuje więcej swobody wraz z niespodziewaną śmiercią małżonka, co wiąże się z przejęciem obowiązków wynikających z ról społecznych ojca – głowy rodziny. Razem ze swoją córką i synem Razia tworzy model rodziny opartej na osobie jednego rodzica – matki. Nowa pozycja kobiety oznacza nowe możliwości – niezależność finansową, prawo do decydowania o sobie oraz wolność wyboru. Razia nie jest już skromną, podporządkowaną żoną, lecz osobą mającą pełne prawo do własnych decyzji. Niespotykany wcześniej w tradycji bengalskiej model rodzinny z dominującą rolą matki staje się precedensem w dzielnicy, gdzie znaczna liczba kobiet uniezależnia się od mężów pod wpływem własnych dzieci oraz zasymilowanych znajomych. W rezultacie tych przemian Nazneen

wraz z innymi kobietami zakłada firmę krawiecką, która ma zaspokoić rosnący popyt Anglików na egzotyczne wyroby z Azji. Dzięki temu zyskuje całkowitą możliwość decydowania o własnej przyszłości.

Można powiedzieć, że obowiązkowe małżonki dostające się pod wpływ społeczeństwa brytyjskiego powoli przejmują kontrolę nad własnym życiem, stając się imigrantkami pragnącymi przemian. Żony nie są już posłusznymi więźniami we własnych domach, ale wzorami do naśladowania dla swoich córek i innych kobiet, opiekunkami, sponsorkami, matkami, pracownicami, kochankami – czynnymi uczestniczkami życia rodzinnego oraz społecznego. Tradycyjny patriarchalny model kulturowy stopniowo zostaje zastąpiony przez inny, w którym kobieta/matka stanowi centralne ogniwo scalające poszczególnych jej członków.

Samodzielność ta przekłada się także na wzbogacenie efektu realności powieści, czynnika, który zostaje wzmocniony przez osadzenie miejsca akcji w dzielnicy stanowiącej część Londynu. Autorka stosuje tu interesujący zabieg kompozycyjny, zestawiając zmiany tożsamościowe w psychice narratorki ze zmieniającą się wizją stolicy Anglii. Nazneen dwukrotnie opisuje Londyn. Po raz pierwszy czyni to, kiedy próbuje wyswobodzić się z duszącej atmosfery Tower Hamlets i pod nieobecność męża decyduje się zwiedzić centrum metropolii. Podróż przedstawiona jest wówczas w sposób bardzo mglisty, jako droga na oślep przez labirynt uliczek, sklepów i restauracji, a samo londyńskie City jawi się jako głośne miejsce pełne niesamowitych widoków, lecz zdominowane przez elegancko ubranych białoskórych businessmanów niezainteresowanych własnym otoczeniem. Początkowo Nazneen, niewidzialny gość w nieznanym miejscu, dokładnie przygląda się poszczególnym przechodniom, by w pewnym momencie uświadomić sobie niestosowność własnego znoszonego swetra i sari, a więc swoją namacalną obcość. Ekscytacja towarzysząca świeżym doznaniom natychmiast zamienia się w strach przed nieznanym, a sam Londyn przybiera postać ciemnej, zachmurzonej przestrzeni zamieszkanej przez zdenerwowane istoty, otaczające ją z każdej strony.

Siedemnaście lat później Nazneen udaje się do Covent Garden. Druga wyprawa do Londynu zbiega się w czasie z zyskaniem przez główną bohaterkę możliwości samostanowienia o swym losie, włączając w to relacje z mężczyznami, zamierza bowiem zakończyć związek ze swoim kochankiem. Nazneen to już nie zagubiona imigrantka, ale członek społeczności zaznajomiony z okolicą, mogący wymienić nazwy poszczególnych restauracji, takich jak Raj, Lancer, Popadum and Sweet Lassi, i przedstawić ich strategie marketingowe. To mieszkanka miasta korzystającą z metra w Whitechapel, King's Cross, która wie, gdzie się przesiąść, by dotrzeć do Covent Garden. Wędruje po oswojonym otoczeniu, obserwuje z przejęciem innych mieszkańców, którzy tym razem wydają się bardziej ludzcy, bardziej przystępni, bardziej intrygujący. Fascynacja codziennością, zwyczajnością staje się następnym etapem procesu akomodacji, w którym Nazneen uświadamia sobie, że życie toczące się na jej oczach może stać się jej własnym, jeśli tylko zechce. Zrozumienie tego wywołuje uczucie spokoju, niewpływające w żaden sposób na odbiór otoczenia, lecz umożliwiające bohaterce zaspokojenie własnej ciekawości.

Spokój towarzyszy Nazneen także podczas kolejnej niespodziewanej podróży po Londynie w poszukiwaniu córki Shahany, która ucieka z domu i wplątuje się w uliczne zamieszki w czasie protestu przeciwko niewłaściwemu traktowaniu muzułmańskich imigrantów po ataku 11 września. Mimo poważnej sytuacji bohaterka nie przestaje obserwować ludzi, biegnąc ulicami Bentham Green Road, Valance Road, New Rod, Cannon obok Shalimar Café, prosto w dzielnicę George przy Cable Street, obok Cash and Carry, International Cheap Calls Centre, wzdłuż Commercial Road i Adler Street, aż do Altab Ali Park. Miasto nie jest już labiryntem zawiłych uliczek, ale dobrze znaną okolicą, po której porusza się z łatwością.

Pewność siebie Nazneen jest wyraźnie widoczna, kiedy spotyka na swojej drodze policjanta blokującego przejście w samo serce Brick Lane. Imigrantka nie godzi się na bycie ignorowaną, staje naprzeciwko funkcjonariusza i domaga się jego uwagi, wyraża

swoje życzenie akceptacji oraz werbalizuje determinację, by ocalić córkę przed uczestnikami marszu. Aby osiągnąć cel, niezauważenie prześlizguje się za policjantem. W sposób bardzo bezpośredni wyraża własne oczekiwania wobec dominującej większości społecznej ucieleśnionej w osobie przedstawiciela prawa. Epizod ten można również potraktować jako metaforę: imigrantka Nazneen, pragnąc stać się częścią Wielkiej Brytanii, korzysta z ignorancji i braku zrozumienia białej większości etnicznej Londynu dla obcych, przechodząc niezauważona za dumnym policjantem, „wślizguje się" do ekonomicznie bardziej rozwiniętego kraju i zdobywa możliwość realizacji własnych potrzeb na nowym gruncie, gdzie kobieta nie jest niewolona przez nakazy społeczne, ale posiada wolność wyboru.

W obu opisach ważną rolę odgrywa szczegół – im bardziej znane jest otoczenie, tym dokładniej przedstawia je narratorka, co wpływa na pogłębienie jej pewności siebie oraz zwiększenie tempa zmian zachodzących w jej procesie asymilacyjnym. Z kolei mniej sprecyzowane, nieuformowane opisy odzwierciedlają niezdecydowanie, zagubienie imigrantki w całkowicie nieznanym środowisku, towarzyszące oswajaniu przez nią kolejnych, wcześniej nieodkrytych terytoriów nowego kraju, nowej społeczności i sytuacji, tak różnej od tej zaobserwowanej na samym początku swojego pobytu.

Na podstawie przedstawionej analizy zasadne jest stwierdzenie, że *Brick Lane* Moniki Ali posiada większość cech charakterystycznych dla powieściopisarstwa imigracyjnego. Książka napisana w języku angielskim (języku kraju osiedlenia) i umiejscowiona w realnej przestrzeni geograficznej dzielnicy Brick Lane stanowi przykład dokładnego odzwierciedlenia rzeczywistości połączonego z wielokrotną próbą oswojenia wielu terytoriów. Problematyka utworu dotyczy przebiegu procesów asymilacyjnych bengalskiej imigrantki, z uwzględnieniem poczucia braku przynależności oraz samotności współczesnego wygnańca doświadczanych przez Nazneen, a także prezentacji tradycji rodzinnych typowych dla kraju ojczystego bohaterki za pomocą swoistego dialogu intertekstualnego. W utworze zestawione są klisze i stereotypy rozumienia zja-

wisk odmienne dla wyzwolonych i niezależnych mieszkanek Europy oraz imigrantek zmuszonych mierzyć się z tradycyjnymi azjatyckimi przyzwyczajeniami. Ciekawym zabiegiem wydaje się również przedstawienie stopniowego odchodzenia od patriarchalnego modelu społecznego na rzecz bardziej nowoczesnego, z wyraźnie zaznaczoną pozycją kobiety. Nieprawdziwy zatem wydaje się zarzut społeczności bengalskiej w Londynie wobec Ali, że młoda autorka (z punktu widzenia nauk społecznych przedstawicielka drugiego pokolenia imigrantów) stworzyła powieść niewpisującą się w kanon powieści imigracyjnych.

Responding to criticism. Monica Ali's *Brick Lane* as an exemplar of modern immigrant writing created by women

Summary

In 2003 Monica Ali a young Bangladeshi born English writer has debuted with her novel *Brick Lane* that was later shortlisted for the Man Booker Prize as an extraordinary work on the subject of the life of Bangladeshi women immigrants in London. However, the novel provoked controversy within the Bangladeshi community in Britain which demanded its withdrawal claiming that Ali, who is not a Bangladeshi immigrant, lacks credibility. Consequently, critics have been pondering whether the work can actually be classified under the title of immigrant literature. The aim of the article is to prove that Monica Ali's novel *Brick Lane* as a form of narration includes a number of characteristics of immigrant literature and deserves to be treated as such. The presented analysis is grounded on Bożena Karwowska's list of the most common traits of immigrant writings created by women which are presented in her article *Współczesna kobieca e-imigracyjna opowieść. Mechanizm zacierania granic między tekstem a rzeczywistością (na przykładzie „Koniecznych kłamstw" Ewy Stachniak)*.

Indeks osób

Adamczyk-Garbowska Monika 143
Adamczykowa Zofia 27
Ali Monica 11, 238–256
Amsterdamski Stefan 67
Anders Jarosław 138
Andrzejewski Jerzy 71, 173, 207
Anzenbacher Arno 124
Aslam Nadeem 240
Augé Marc 214

Bach Johann Sebastian 134
Bachtin Michaił 211
Bakuła Hanna 226
Bal Mieke 12, 13, 24, 25, 48, 57, 208
Balbus Stanisław 218
Balcerzan Edward 123
Baliński Stanisław 138, 139
Bańko Mirosław 155
Barańczak Stanisław 58, 142, 143, 144, 149, 153
Barthes Roland 9, 10, 12, 13, 44, 48, 56
Bartmiński Jerzy 167
Baudrillard Jean 233, 234, 235, 237
Bednarczyk Stanisław 139
Bednarz-Łuczewska Paulina 152
Beer Henri 119, 120
Berent Wacław 207
Berentowicz Franciszek 105
Bereza Henryk 104, 182
Bergson Henri 124
Bernacki Marek 26
Bernstein Leon 132
Bhabha Homi K. 15, 22
Bierowiec Izabela 11, 238
Bird Tom 138, 139
Birkenmajer Józef 14
Bloch Marc 120
Błaszczyk Tomasz 86
Błońska Wanda 10
Błoński Jan 125
Boduszyńska-Borowikowa Maria 61
Bolecki Włodzimierz 7, 152, 161, 171
Booth Howard J. 15
Borges Jorge 233, 234
Borkowska Grażyna 97, 238
Borowski Tadeusz 93, 94, 107, 108
Borysławski Rafał 46
Boyd William 239
Boy-Żeleński Tadeusz 157
Brandstaetter Roman 30
Brandys Kazimierz 71, 109, 173
Brandys Marian 109
Braudel Fernand 120, 121, 173
Breza Tadeusz 71
Breżniew Leonid 115
Brodzka Alina 72, 89
Bromberg Felicja 122
Browarny Wojciech 186
Bryll Ernest 113, 134
Brzozowski Stanisław 145
Buczkowski Leopold 108, 173
Budurowycz Bohdan 143
Budzyński Wiesław 147, 148

Bühler Charlotte 149
Burska Lidia 93, 94
Burzyńska Anna 174

Cacqueray Jean-Baptiste de 50
Cadoudal Georges 44, 47, 49, 50
Całek Anita 142, 148, 149, 151, 157, 158
Camus Albert 69, 86
Cantat Bertrand 206
Carey Peter 239
Chamisso Adelbert von 85
Cheever John 134
Chmielowiec Michał 91, 149
Choromański Michał 65
Chrząstowska Bożena 43
Cichy Edward 149
Ciechanowski Jan Stanisław 88
Ciompa Adam 79
Conrad Joseph 61, 65
Cudak Romuald 45
Cuevas Susanne 245
Cybulska Maja Elżbieta 138, 139
Cysewski Kazimierz 157
Cywińska Izabella 135
Czachowska Jadwiga 122
Czapliński Przemysław 12, 13, 39, 40, 45, 161, 171, 172, 201, 202, 224, 226
Czarnkowski Andrzej 34
Czermińska Małgorzata 125, 126, 223, 224, 236
Czerska Tatiana 123, 124, 126, 238
Czerwiński Piotr 11, 192–209

Danecki Stanisław 146
Dante Alighieri 132
Dąbrowicz Elżbieta 151
Dąbrowolska Halina Maria 146, 147
Dąbrowska Maria 117, 127, 140
Dąbrowski Mieczysław 210, 227, 238
Dichter Wilhelm 58, 59, 60
Domańska Ewa 46
Domarus Cezary 171
Dorman Jan 28
Dostojewski Fiodor 109, 173
Douglas Jack 121
Drabik Grażyna 123, 138
Dras Teresa 122, 133
Drawicz Andrzej 111
Drewnowski Tadeusz 94
Drobiszewski Jerzy 147
Drozdowski Bogdan 106
Dujardin Édouard 67
Dulin Eugeniusz 90
Dybel Paweł 77
Dybisz Erwina 11, 210
Dygat Stanisław 71
Dziekoński Józef Bohdan 206
Dziewanowski Kazimierz 135

Ehrenreich Barbara 226
Eliade Mircea 163, 166, 169
Emchowicz Bartosz 41, 42
Erazm z Rotterdamu 33

Farkašová Etela 175
Farrell J.G. 239
Faulkner William 109
Febvre Lucien 120
Ficowski Jerzy 144, 146, 150, 151, 152, 156
Fiedeń-Kułak Anna 9, 119
Filip Grażyna 202
Filipiak Izabela 180, 190
Filipowicz Kornel 71, 108
Flader Dieter 77
Forster E.M. 239
Frajlich Anna 9, 119–141

Freud Sigmund 77
Fromm Erich 56

Gall Anonim 29
Gallmeister Petra 27
Gałczyński Konstanty Ildefons 107
Gaszyński Konstanty 56
Gawlikowski Lechosław 89, 90
Genet Jean 173
Genette Gérard 12, 13
Geremek Bronisław 120, 135
Giedrojć K. 122
Giedroyc Jerzy 63
Gielarek-Gorczyca Krystyna 8, 26
Gizella Jerzy 138, 139
Gliwa Stanisław 122, 132, 141
Głowacki Janusz 132
Głowiński Michał 125, 205, 206, 212, 216, 219, 220
Gniatczyński Wojciech 9, 88–98
Goethe Johann Wolfgang 56
Gogol Mikołaj 85
Gołubiew Antoni 43
Gombrowicz Witold 127, 154, 226
Gorczyńska Renata 138
Gosk Hanna 12, 13, 20, 21, 22, 39, 42, 43, 101, 223, 226, 236, 238
Grabiński Stefan 86
Grabowski Zbigniew 79
Grabski Andrzej Feliks 119
Grajewski Wincenty 126, 211
Grass Günter 193
Grotowski Jerzy 135
Gruszecka Aniela 26–38, 79
Grynberg Henryk 132
Grzela Remigiusz 112, 113
Grzeniewski Ludwik Bohdan 105
Gunning Dave 241
Günther Karl 153
Gutowski Wojciech 179
Guzy Juliusz 62
Guzy Piotr 9, 61–87

Halpern Romana 153, 154
Hałas Elżbieta 119, 121
Handke Kwiryna 174
Heidegger Martin 7
Hejmej Andrzej 227
Herling-Grudziński Gustaw 72, 207
Hesko-Kwaśniewicz Krystyna 27
Hesse Hermann 85, 86
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 85
Hofmannsthal Hugo von 85
Huizinga Johan 8, 17, 18, 25
Humphrey Robert 67, 69, 70
Huxley Aldous 85

Irzykowski Karol 173
Iwasiów Sławomir 138
Iwaszkiewicz Jarosław 68, 71
Iwaszkiewicz-Wojdowska Maria 99, 100, 104, 112, 113, 117, 118

Jackowska Ewa 155
Jacobi Jolande 85
Jakowska Krystyna 89
Jakubik Andrzej 76
Jan Ewangelista, św. 94
Janion Maria 157, 193
Janisz Marcelina 9, 61
Jarachowska Maria Anna 238
Jarosz Józef 149
Jarzębski Jerzy 125, 143, 144, 152
Jasińska Maria zob. Jasińska-Wojtkowska Maria
Jasińska-Wojtkowska Maria 32
Jastrun Mieczysław 207
Jaworski Roman 207
Jaworski Stanisław 125

Jemielniak Dariusz 152
Jensen Halina 123
Jerzy z Pienian 34
Jolluck Katherine J. 238
Joyce James 67, 203
Józefczuk Grzegorz 145
Jung Carl Gustav 85
Juriew Zoja 133

Kabatc Eugeniusz 106
Kafka Franz 109, 196
Kamińska-Maciąg Sylwia 85
Kanabrodzki Mateusz 162
Kanclerz Andrzej 64
Kapłan Miriam 133
Karkowski Czesław 124
Karwowska Bożena 241, 242, 256
Kasperowicz Ryszard 149
Kasprowiczowa Maria 156
Kawczyński Jan 90
Kądziela Paweł 132
Kielanowski Leopold 66, 78, 84
Kierul Tomasz 122
Kipling Rudyard 8, 14–25
Kirchner Hanna 146, 147
Kisielewski Stefan 117, 137, 138, 141
Kitowicz Jędrzej 51
Kitowska-Łysiak Małgorzata 142
Klimaszewski Bolesław 122
Knepper Wendy 239
Knörrich Otto 27
Kochanowski Jan 176
Koestler Arthur 56
Kofta Mirosław 146
Kołodziejczyk Ewa 123
Komendant Tadeusz 162
Konwicki Tadeusz 43, 161
Kopaliński Władysław (właśc. Władysław Jan Stefczyk) 167
Kosnarewicz Elwira 150
Kossowska Stefania 122, 132
Kość Natalia 122
Kott Jan 131, 134
Kozielecki Józef 158, 159, 160
Kraskowska Ewa 48
Kraszewski Józef Ignacy 206
Krauss Nicole 226
Krowiranda Krzysztof 238
Kruszyński Zbigniew 226
Kryński Stanisław 185
Krzychylkiewicz Agata 88
Kudelska Dorota 149, 151, 157, 158
Kuliczkowska Krystyna 27, 36, 37
Kurecka Maria 17
Kuroń Jacek 113
Kuśniewicz Andrzej 173

Labuda Aleksander Wit 126
Lacombe Paul 119
Lalak Danuta 151, 156
Lazarus Neil 239
Lejeune Philippe 126
Leoński Jacek 150
Lileyko Jerzy 51
Lis Jerzy 127
Lizak Monika 9, 39
Lovell Jerzy 140
Loyola Ignacy 15
Lubas-Bartoszyńska Regina 126
Ludwik XIV Wielki 47
Luter Marcin 33, 34

Łazora Bohdan 155
Łomonosow Michaił 136
Łotman Jurij 145
Łuczewski Michał 152
Łypacewicz Stanisław 85
Łysiak Waldemar 8, 39–60

Mach Wilhelm 71, 105
MacLaine Shirley (właśc. Shirley MacLean Beaty) 140
Maczek Stanisław 62
Majdosz Sylwia 9, 99
Makarska Renata 224
Malewska Hanna 43
Małochleb Paulina 122
Mamzer Anna 238
Mann Tomasz 109
Markiewicz Henryk 32, 150, 157
Markowski Michał Paweł 147, 148
Martuszewska Anna 93
Masłowska Dorota 173
Matejko Jan 30, 51, 53
McBratney John 15, 16
McGregor Ewan 229
McLaughlin Emma 226
Melchior z Mościsk 31, 35
Meniok Wiera 145
Michelson Johann von 51
Michnik Adam 113
Mickiewicz Adam 176, 205
Miller Frank 128
Miłosz Czesław 122, 137, 140, 141
Mitzner Piotr 118
Modzelewski Karol 113
Molisak Alina 99, 114
Mrożek Sławomir 139, 226

Nałkowska Zofia 117, 127, 144, 146, 147, 150
Napierski Stefan 79
Napoleon I Bonaparte 41
Nasiłowska Anna 211
Nęcka Agnieszka 183, 212
Nietzsche Fryderyk 175
Nitsch Kazimierz 28, 29
Nowacki Dariusz 170, 171, 183, 212, 213
Nowak-Jeziorański Jan (właśc. Zdzisław Antoni Jeziorański) 90, 91
Nowakowska Jolanta 104
Nowakowski Marek 104, 104, 105
Nowakowski Tadeusz 89, 90, 92
Nycz Ryszard 7

Odija Daniel 193, 207
Olszer Krystyna 138
Orski Mieczysław 164, 165
Orwell George 239
Orzeszkowa Eliza 151, 207
Owczarz Ewa 179
Ozaist Jacek 11, 210–222

Paczuski Krzysztof 162
Palach Jan 115
Palmer Alik 133
Palmer Bronisława 133
Parnicki Teodor 43
Pasterska Jolanta 13, 183, 202, 226, 231, 232, 233
Patro-Kucab Magdalena 202
Pawlus Marta 26
Pawluśkiewicz Joanna 11, 223–237
Perez Maya 124
Perz Mirosław 156
Piaskowska Katarzyna 76
Picasso Pablo 56
Pietrzak Przemysław 173
Piwiński Leon 149
Pleśniewicz Andrzej 154
Płockier Anna 154
Podraza-Kwiatkowska Maria 184
Poe Edgar Allan 86
Poniński Adam 51, 53
Popiel Magdalena 179, 190
Popławski Tomasz 138
Poprzęcka Maria 156

Preminger Otto 110
Promiński Marian 79
Proust Marcel 134
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki h. Prus) 207
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 176, 207
Przybyszewski Stanisław 207
Puchalska Mirosława 89
Puszkin Aleksander 56
Puzio Anna 10, 161

Rabizo-Birek Magdalena 162, 163, 165, 168, 172, 174, 179
Radziwiłłówna Barbara 30, 31
Rajewska Ewa 48
Rajewsky Iryna O. 227, 228, 237
Redliński Edward 226
Reif Adam 56
Reynolds Ishbel Frances 62
Reytan Tadeusz 50, 51, 52, 53, 60
Rilke Rainer Maria 175
Rodak Paweł 100, 101, 102, 107, 109, 112, 125, 126, 127, 134, 135, 136, 139, 141
Rogalski Andrzej 57
Rokoszowa Jolanta 174
Romanowicz Andrzej 88
Rosen Charles 134
Rosenthal Bernice 134
Rosiek Stanisław 152
Rosner Katarzyna 7
Rostropowicz Joanna 138, 139
Różewicz Stanisław 108
Różewicz Tadeusz 107, 108, 164
Rudnicki Adolf 109
Rudnicki Janusz 10, 11, 179–191, 226
Rudy S. 132
Rudzka Zyta 10, 161–178
Rushdie Salman 239
Rymkiewicz Jarosław Marek 50, 52, 53
Rzepa Teresa 150

Sagan Françoise 110
Said Edward (właśc. Edward Wadie Saïd) 8, 14, 16, 21
Sandauer Artur 143, 144, 149
Sartre Jean-Paul 175
Schulz Bruno 10, 109, 142, 144–160, 162, 173, 177
Schulz Izydor 146, 147, 150
Schulz-Podstolska Teresa 146
Schütz Alfred 119
Seeman Melvin 76
Semczuk Małgorzata 89
Serejska-Olszer Krystyna zob. Olszer Krystyna
Sieniewicz Mariusz 193
Sienkiewicz Henryk 43
Sikorski Władysław 62
Skrobiszewska Halina 31, 33
Sławiński Janusz 125, 142
Słowacki Juliusz 56
Smolka Iwona 138
Smusz Aleksandra 10, 142, 146
Sobol Elżbieta 155
Sobolewska Anna 72, 79, 80, 81, 83, 89
Socha Krzysztof 11, 192
Sofokles 176
Sokołowska-Gwizdka Joanna 64
Solski Wacław 132
Stabryła Stanisław 133
Stachniak Ewa 241, 242, 256
Stachura Edward 176
Stasiuk Andrzej 180, 181, 190
Stawiszyński Tomasz 88
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 109

Stevenson Robert Louis 86
Stołyhwo Kazimierz 51
Straszewicz Czesław 226
Streep Meryl (właśc. Mary Louise Streep) 140
Sturzbecher Michał 31
Sulima Roch 121, 124
Szałagan Alicja 122
Szarffenberg (Szarffenberger) Mikołaj 34
Szary-Matywiecka Ewa 89
Szczepański Jan Józef 108
Szcześniak Katarzyna 123
Szczyrek Paweł 10, 179
Szekspir William (właśc. William Shakespeare) 56
Szeligowski Tadeusz 30
Sztachelska Jolanta 151
Szujski Józef 51
Szuman Stefan 146
Szustrowa Teresa 146
Szwarc Andrzej 123
Szymborska Wisława 132

Śliwiński Piotr 183

Tarn Adam 79
Tarnawski Wit 72
Tarnowski Jan 34
Tatarkiewicz Władysław 131
Tatarowski Konrad Witold 89
Taylor D.J. 240
Taylor-Terlecka Nina 132
Tocqueville Alexis de 50
Todorov Tzvetan 12, 13
Tokarczuk Olga 176
Tołstoj Lew 109
Tomasik Krzysztof 105
Tomczok Marta 224
Tomczyszyn-Harasymowicz Agnieszka 123
Toruńczyk Barbara 113
Tulli Magdalena 173
Tuszyńska Agata 146

Uchański Wiesław 99
Unsworth Barry 239
Updike John 143
Urbańczyk Kazimierz 28

Van Heuckelom Kris 201, 202
Varga Krzysztof 179, 181, 190
Vega Patryk 55

Wajda Andrzej 228
Walc Jan 161
Walicki Andrzej 145
Warchał Małgorzata 8, 14
Waśniewski Zenon 153, 154
White Hayden 46
Wiedemann Adam 182
Wierzbiański Bolesław 133
Wierzyński Kazimierz 147
Wiggins Marianne 239
Wilde Oscar 85, 86
Wirpsza Witold 17
Wiśniewska Iwona 151
Wittlin Halina 130, 132
Wittlin Józef 132
Wojciszke Bogdan 145
Wojdowski Bogdan 9, 99–118
Wojszczyk Zygmunt 96
Wolicka Elżbieta 149
Woolf Leonard 239
Wygodzki Stanisław 123
Wyrwas-Wiśniewska Monika 14
Wyskiel Wojciech 144
Wysłouch Seweryna 43, 86
Zagajewski Adam 143, 144

Zahaczewska Izabela 9, 88
Zając Władysław 122
Załuski Zbigniew 110
Zawadzki Michał 86
Zawieyski Jerzy 71, 72
Zieliński Bogusław 135
Zieliński Jan 143
Zieniewicz Andrzej 12, 39, 101
Zimand Roman 145
Zygmunt I Stary 31
Zygmunt II August 30, 31, 34, 35

Żarnowska Anna 123, 124
Żeromski Stefan 109, 127, 207
Żmichowska Narcyza 207
Żmuda Michał 11, 13, 223
Żurek Sławomir Jacek 123
Żyłko Bogusław 145