Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 4, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.4.4

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA Uniwersytet Wrocławski

PO GOMBROWICZU: NARRACJE TOMASZA RÓŻYCKIEGO

Posłuchajcie…

Szkic Michała Głowińskiego *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza* otwiera podobnie skrojona fraza: „Opowiem wam…"[1]. Jak pamiętamy, pierwsze zdanie *Pornografii* brzmi: „Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych"[2]. Głowiński rozpoznał w nim charakterystyczny chwyt: „Ostatnie powieści Gombrowicza zaczynają się tak, jakby opowiadającego i jego słuchaczy dzieliła przestrzeń, którą można pokonać wyciągnięciem ręki". Użycie słowa „jakby" nie jest asekuracją, informuje o dystansie narratora wobec przyjętej konwencji: „Któż dzisiaj zwraca się w ten sposób do swych czytelników […]?", pytał Głowiński[3].

Pytanie padło zaledwie 13 lat po paryskiej premierze *Pornografii*, w momencie gdy twórczość Gombrowicza była już, co prawda, zamknięta, wciąż jednak pozostawała twórczością współczesną, określenie „ostatnie powieści" nie przestało znaczyć „te najnowsze". Rozpoczynając własny tekst od kryptocytatu, autor *Gier powieściowych* imitował ustną sytuację komunikacyjną i eksponował jej nieoczywistość nie tylko w XX-wiecznej powieści, lecz także w dyskursie akademickiego literaturoznawcy. Homologia (posługuję się lubianym przez strukturalistów określeniem, użytym również w *Parodii konstruktywnej*[4]) wyrażała empatyczną postawę komentatora i niosła estetyczno-światopoglądowe implikacje[5]. Głowiński nie ukrywał, że staje po stronie Gombrowicza – przeciw parodiowanym w *Pornografii* formom literackim oraz przeciw konserwatywnej formacji kulturowej, z której się wywodziły. Stąd ironiczny ton uwagi, że dla Henryka Rzewuskiego czy jego XIX-wiecznych naśladowców podjęcie formy szlacheckiej gawędy biesiadnej było ewokacją obrzędów

---

1 M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 225. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 5. Artykuł ukazał się najpierw w „Twórczości" (1973, nr 1), a następnie został włączony do książki M. Głowińskiego *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Warszawa 1973).

2 W. Gombrowicz, *Pornografia*. Kraków 2023, s. 7. M. Głowiński cytuje z pierwszego wydania powieści (Paryż 1960).

3 Głowiński, *Parodia konstruktywna*, s. 225.

4 *Ibidem*, s. 241.

5 Nawiązuję do tytułu książki M. Głowińskiego *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* (Kraków 1997) o młodopolskim dyskursie krytycznym i do uwag o mowie pozornie zależnej jako narzędziu empatycznej identyfikacji krytyka z pisarzem – zob. *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*. W: jw.

odprawianych w „dawnych dobrych czasach", kiedy istniały „rzeczywiste wartości". Dla Gombrowicza, który nie jest „ani programowym, ani sentymentalnym przeszłości wspominaczem" (stylistycznie podkręcona fraza to kolejny sygnał identyfikacji), sprawa przedstawia się odmiennie:

> Sytuacje gawędowego opowiadania są dla niego tylko znakiem pewnej kultury, przywołuje się je po to jedynie, by włączyć w parodystyczną grę, nie mogą już być brane za dobrą monetę[6].

Homologia ma też inny istotny wymiar: jako parodystyczna gra konwencjami narracyjnymi gawędy, powieści wiejskiej, taniego romansu czy pikareski *Pornografia* stanowiła wzorcową realizację strukturalistycznego, zakorzenionego w lingwistyce, modelu dzieła literackiego – „*parole* naśladującej *langue*"[7]. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy powstawało studium o *Pornografii*, Głowiński interesował się francuskim *nouveau roman* jako powieścią, która – według formuły Alaina Robbe-Grilleta – „myśli o sobie samej, sama się sądzi, sama siebie kwestionuje"[8]. Również w *Parodii konstruktywnej* podkreślał, że cele Gombrowiczowskiej gry wykraczają poza ludyczność czy wirtuozerski popis: jest ona krytyką języka, demaskacją jego uwikłania w międzyludzkie interakcje i napięcia. To właśnie język (oraz jego społecznie utrwalone formy) okazał się głównym przedmiotem powieści Gombrowicza i jej konstrukcyjnym fundamentem. „Sztuczność, wynikająca z natury języka, a pośrednio – z samej sytuacji ludzkiej, staje się głównym czynnikiem organizującym dzieło", konkludował autor *Gier powieściowych*[9].

Zaczynam swój szkic w momencie, kiedy strukturalistyczna opowieść o przygodach języka należy do przeszłości, choć nadal rezonuje; nadal też nie umilkł głos Gombrowicza – wystarczy uważnie posłuchać[10]. Incipit mojego tekstu nawiązuje do ostatniej, wydanej rok temu powieści Tomasza Różyckiego *Złodzieje żarówek*. Otwiera ją zdanie: „Posłuchajcie, jak skoczyła moja Matka" (Z 5)[11]. Wezwanie do wysłuchania opowieści brzmi znajomo, trzeba jednak zapytać, co znaczą i jak działają te słowa dzisiaj, ponad 60 lat po *Pornografii*, więcej niż pół wieku po szkicu Głowińskiego. Czy Różycki naśladuje parodystyczne zagranie Gombrowicza, umieszczając adresatów powieściowej narracji na wyciągnięcie ręki od pierwszoosobowego opowiadacza, żeby na wyższym poziomie ostrzec czytelników przed lekturą naiwną, przed złudzeniem bezpośredniej, „naturalnej" sytuacji komunikacyjnej? Czy zatem początkowe zdanie *Złodziei żarówek* sygnalizuje, że nie jest to niewinna historia o życiu na PRL-owskim blokowisku i że pod pozorem nostalgii

---

6 Głowiński, *Parodia konstruktywna*, s. 223.

7 J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *Dzieło – język – tradycja*. Kraków 1998, s. 86. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. Bolecki. T. 2.

8 M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 125. Pierwodruk artykułu ukazał się w zbiorze *W kręgu zagadnień teorii powieści* (Red. J. Sławiński. Wrocław 1967).

9 Głowiński, *Parodia konstruktywna*, s. 243.

10 Pogłosów Gombrowicza we współczesnej literaturze polskiej nasłuchuje najpilniej M. Bielecki, ostatnio w książce *Gombrowicziady. Reaktywacja* (Warszawa 2020).

11 Skrótem Z odsyłam do: T. Różycki, *Złodzieje żarówek*. Wołowiec 2023. Ponadto stosuję następujące skróty do dzieł tego autora: B = *Bestiarium*. Kraków 2012; I = *Ijasz*. Kraków 2021. Liczba po skrócie wskazuje numer stronicy.

za epoką prawdziwej solidarności, kiedy to chodziło się do sąsiadów poprosić o zmielenie kawy (od tego zaczyna się fabuła), skrywa się ironiczna refleksja nad literaturą mitologizującą „czyste widoki słodkiego dzieciństwa" (Z 17)? I wreszcie: czy dzisiejsi czytelnicy – oraz czytelniczki, dodam zgodnie z duchem czasu – potrzebują jeszcze tego rodzaju ostrzeżeń i naprowadzeń?

Formułuję pytania w sposób sugerujący krytyczną rezerwę (gdyby odpowiedzi okazały się twierdzące, trzeba by przyznać, że młynek Różyckiego obraca problemy mocno już zwietrzałe), a przecież sama zaczęłam od empatyczno-identyfikującego gestu. Wygląda to na niespójność – i dobrze, bo sprawa jest złożona i daleka od przejrzystości, tym razem nie może być mowy o homologii między tekstem a metatekstem, ich relacja ma w sobie mnóstwo napięć, przyciągania i odpychania. Narracje Różyckiego – włączam tu także wcześniejszą powieść *Bestiarium* (2012) oraz poematy epickie *Dwanaście stacji* (2004) i *Ijasz* (2021) – są dla mnie zasadniczo tym, czym dla Głowińskiego były ostatnie powieści Gombrowicza: głosem pisarza mojej epoki (i mojej generacji „roczników siedemdziesiątych"), który uważam za bliski. Zarazem są czymś już nieco innym, wobec czego zajmuję odmienną pozycję w polu estetycznym[12]. Można zasadnie przypuszczać, że *Pornografia*, *Kosmos* czy *Trans-Atlantyk* stanowiły dla Głowińskiego doskonałe wcielenie „literatury pożądanej" i modelowy przedmiot analizy poetologicznej. Mój stosunek do utworów narracyjnych Różyckiego jest mniej oczywisty – stawiają mi one w lekturze opór, miejscami budzą sprzeciw lub niechęć, a mimo to trzymają w swoim zasięgu (niniejszy szkic nie będzie pierwszym świadectwem tej liczonej już w dekadach fascynacji[13]). Kiedy napisałam, że głos Różyckiego jest mi bliski – subiektywizm, z którym autor *Parodii konstruktywnej* wolał się nie afiszować – miałam na myśli nie tyle poczucie estetyczno-światopoglądowej wspólnoty (choć to także), ile rozpoznanie w twórczości autora *Złodziei żarówek* jakiejś osobliwie niedzisiejszej, a zarazem odpowiadającej wyzwaniom czasu i moim własnym potrzebom formuły literackości opartej na osobistej więzi (konotujący fizyczną współobecność „głos" nie jest niezobowiązującą metaforą). Nie mam pewności, czy formuła ta znajduje pełne urzeczywistnienie w pisarstwie Różyckiego, może być zaledwie projektem czegoś, co dopiero się spełni, ku czemu zmierzają powieści, poematy, eseje oraz wiersze (odnoszę wrażenie, że w diachronicznej perspektywie widać to coraz wyraźniej). Zarys tego projektu dostrzegam w incipicie „Posłuchajcie [...]" – i właśnie wezwanie do nawią-

---

12 Określenie „pole estetyczne" zapożyczam od amerykańskiego teoretyka estetyki A. Berleanta (*Róża pod inną nazwą*. W: *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*. Przeł. S. Stankiewicz. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2011, s. 105–106), dla którego dzieło sztuki „nie jest wcale przedmiotem, lecz sytuacją, polem estetycznym, a każdy obiekt sztuki funkcjonuje i może być pojmowany jedynie jako część doświadczalnej sytuacji, łączącej w sobie wymiar wartościujący, kreatywny i performatywny, jak również ten, który wiąże się z koncentracją na samym obiekcie". Strukturalistyczne analizy i interpretacje eksponowały kontemplatywny aspekt doświadczenia estetycznego, zakładający zdystansowany, obiektywizujący ogląd dzieła – dla mnie ważne są także pozostałe wymiary, angażujące mnie bardziej bezpośrednio.

13 Zob. M. Gorczyńska, *Dlaczego wierszem? „Dwanaście stacji" i „Ijasz" Tomasza Różyckiego*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2024 (w druku). Poematowi *Ijasz* poświęciłam też osobne studium, które wejdzie do mojej książki *Wiersz w ruchu. O poezji Tomasza Różyckiego*.

zania bezpośredniego kontaktu, nakierowania uwagi, wytężenia słuchu pozostaje horyzontem moich lektur niezależnie od konkretnego ich przebiegu, pośród fascynacji i niechęci, przybliżeń i oddaleń.

Czy w takim razie zestawienie Różyckiego z Gombrowiczem zasadza się na powierzchownym podobieństwie i czy problematyka gier powieściowych nie okaże się istotna dla mojej lektury? Odpowiedź nie jest prosta. Dla Głowińskiego pierwsze zdanie *Pornografii* było sygnałem dystansu wynikającego z niewspółmierności odgrywanej sytuacji komunikacyjnej i jej historyczno-kulturowego kontekstu. Trzeba zauważyć, że incipit Różyckiego odznacza się tego rodzaju niewspółmiernością w stopniu może nawet wyższym – wezwanie do wysłuchania opowieści rozlega się wszak, jeśli wierzyć rozpowszechnionym opisom, w zdewastowanym krajobrazie XXI wieku, w epoce „zagłady gatunków"[14] i zaniku wiary w *mimesis*, pośród ruin wielkich narracji. Językowe demaskacje Gombrowicza były, jak wiadomo, jednym z potężniejszych ładunków wybuchowych podłożonych pod fundament literatury Zachodu, nie wydaje się więc rzeczą obojętną, że narrator *Złodziei żarówek* zaczyna właśnie po gombrowiczowsku (nie do przeoczenia jest też patronat Gombrowicza nad powieścią *Bestiarium* – incipit: „Tej nocy zbudziłem się z poczuciem, że moje życie zrobiło pół obrotu, a świat zatrzymał się nagle ze zgrzytem i łomotem" ⟨B 7⟩, brzmi niczym początek *Ferdydurke*, potem następuje akapit jakby wyjęty z *Kosmosu* itd.[15]). Różycki nie należy do wcale licznego dziś zastępu pisarzy, którzy XX-wieczny kryzys zaufania do języka biorą zwyczajnie w nawias (ostatecznie w naszych czasach nadal powstają powieści w mniej lub bardziej tradycyjnym rozumieniu, i to nawet tak monumentalne jak autobiograficzna *Moja walka* Karla Øve Knausgårda, porównywana do cyklu Marcela Prousta). „Posłuchajcie, jak skoczyła moja Matka" pamięta pierwsze zdanie *Pornografii* – i nie zapomina, że zdanie to było parodią określonego wzorca literackości.

Tekstowa pamięć sięga wszakże o wiele głębiej w przeszłość literatury. Nie od razu to widać. W ramowej konstrukcji *Złodziei żarówek* gombrowiczowski incipit odbija się echem w końcowym fragmencie książki, gdzie padają słowa: „Posłuchajcie, panowie, teraz, co wam powiem: no więc moja Matka skoczyła" (Z 250). Nie jest to po prostu rozszerzony wariant pierwszego zdania. Apostrofa „panowie" zahacza się o poprzedzający passus, w którym narrator-gawędziarz opowiada stary żydowski dowcip o Rappaporcie i jego akrobatycznym wyczynie. W puencie dowcipu bohater, który obiecał, że przejdzie po linie między oknami wieżowców na Manhattanie,

---

14 S. Balbus, *„Zagłada gatunków"*. „Teksty Drugie" 1999, nr 6.

15 Na wątki gombrowiczowskie w *Bestiarium* wskazywała pierwsza badaczka twórczości Różyckiego – zob. M. Rabizo-Birek, *„Biedni malarze". Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego*. W zb.: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek. Kraków 2019, s. 200: „Drapieżny, groteskowy, ironiczny styl i obrazowanie Różyckiego [...] kojarzą mi się z powieściami Gombrowicza – rodem z jego prozy jest wizerunek Anieli [...]: »naga, zielonkawa lekko, rozczapierzona, ulepiona z plam, pulchna, lecz chuda, coś nie tak, nielogiczna [...]«". Także zamieszkiwane przez ekscentrycznych mieszkańców przedsiębiorstwo wuja Jana (Prezesa) miałoby wyrastać z opisu hacjendy Gonzala w *Trans-Atlantyku* (*ibidem*). O dziwo, sam W. Gombrowicz okazuje się autorem *Bestiarium* (Wstęp, wybór, układ W. Bolecki. Kraków 2004) – co prawda nie jest to jego oryginalna książka, lecz zbiór wypisów z powieści i dzienników.

błaga zgromadzonych o litość, a kiedy przejęci widzowie zapewniają, że nie będą domagać się zwrotu pieniędzy za bilety, linoskoczek dziękuje im i zaprasza na kolejny pokaz następnego dnia. Przylegające do tej puenty słowa „Posłuchajcie, panowie [...]" brzmią niczym mowa konferansjera jakiegoś podwórkowego widowiska, narratora zaś ustawiają w roli zawodowego oszusta; można się domyślić, że zapowiadany od początku skok okaże się iluzją. Na poziomie fabuły to poniekąd stan faktyczny: Matka przeskakuje z balkonu na balkon, bo przypuszcza, że jej mąż, zamknięty w mieszkaniu na 10 piętrze, zasłabł i potrzebuje pomocy, tymczasem Ojciec spił się bimbrem własnej produkcji i śpi w najlepsze na tapczanie; heroiczny czyn był właściwie po nic. Streszczam tę historię, żeby pokazać, jak jest trywialna i rozczarowująco przewidywalna – czy zresztą po amatorze kawałów z brodą należało spodziewać się czegoś lepszego?

A jednak właśnie zakończenie podnosi całą opowieść wyżej, ponad banał oraz ograny dowcip, ponad zwątpienie w możliwość opowiedzenia czegokolwiek istotnego i prawdziwego. Ostatni, 110 fragment *Złodziei żarówek* zaczyna się od słów: „A teraz, skoro już wszystko to odeszło, skoro pustka mnie dogoniła, zanim wejdzie we mnie, opowiem wam, jak skoczyła moja Matka" (Z 247). Brzmi to jak najbardziej poważnie, bez tanich zagrań komicznych i bez parodystycznych sygnałów. Chwilę później narracja odnajduje swój zwykły ton, na ogół sprawozdawczo-neutralny, miejscami nastrojony podniośle lub wpadający w rejestry oficjalno-urzędowe (nie umiem rozstrzygnąć, czy to gombrowiczowska parodia języka aspirującego inteligenta, czy imitacja gazetowej humoreski z epoki PRL albo może – ze względu na wiek głównego bohatera trop całkiem sensowny – naśladowanie komicznego stylu młodzieżowych powieści Edmunda Niziurskiego):

> Byli już z nami zwabieni sensacją wszyscy sąsiedzi. Czartoryska, Paderewska, Ogińska i Opalińska, Pożarska i Sobieska. Zdania były różne, przeważało to, że Ojciec nie żyje lub jest w agonii i dlatego nie może otworzyć. Niektórzy słyszeli wyraźnie charczenie i przedśmiertne jęki. Wszystko to wprawiło moją Matkę w straszny stan, sąsiad postanowił wyważyć drzwi, wszelako na próżno. [Z 248]

Wraca też do normy sposób relacjonowania zdarzeń – zawsze z pewną przesadą, z groteskowym przegięciem:

> Na balkonach sąsiednich także wianuszki widzów po kilka–kilkanaście osób, niektórzy przynieśli sobie rozkładane wędkarskie krzesełka i taborety, niektórzy coś zajadali. [Z 249]

Napięcie jest właściwie komiczne i szmonces, który przerywa opowieść w punkcie kulminacyjnym, na moment przed skokiem Matki, nie wydaje się niestosowny: robi się jeszcze śmieszniej. I zaraz potem, jakby ze środka dowcipu: „Posłuchajcie, panowie, teraz, co wam powiem [...]". W tym miejscu dobrze byłoby przypomnieć sobie Gombrowicza – puszczającego oko do czytelników i ostrzegającego, by swojskiego gawędziarstwa nie brali za dobrą monetę. Trzeba tu jednak także usłyszeć, i to nie mniej wyraźnie, rym średniowiecznego truwera: „Panowie, dobrzeście słyszeli, / Jak Tristan skoczyć się ośmielił"[16]. Bez tego opowieść o skoku Matki nie

---

16 Aneks (fragmenty przekładów wierszem) w: *Tristan i Izolda*. Przeł., oprac. J. Gorecka-Kalita. Wrocław 2006, s. 225. BN II 254 (wersja Béroula, fragment przełożony rymowanym parzyście 9-zgłoskowcem).

uzyska właściwego tonu, w którym oprócz nut parodyjnych wybrzmieć musi liryzm i wzniosłość legendy o nieśmiertelnej miłości:

> Matka skacze i wiatr łaskawy wydyma trochę jej sukienkę, tę czerwoną sukienkę w białe grochy – leci tym sposobem w powietrzu ponad przepaścią. Majtki ma białe. Obłoki są białe, miasto ma dachy czerwone, a w oddali Chorula i posypane wapnem góry. Ludzie krzyczą, niektórzy odwracają oczy. Wiatr unosi ją nieco, tak jakby ręka jakaś przeniosła ją łagodnie ponad pustką, której otwarta paszcza zieje poniżej. Na wielkiej wysokości przesuwa się w powietrzu i wreszcie opada na tamten siedmiocentymetrowy gzyms, łapie za barierkę, a potem przekłada przez nią nogę i zeskakuje na nasz balkon. Miłość wydyma jej sukienkę, unosi ją ponad nicością, przenosi ją na swojej dłoni i kładzie na gzymsie tak lekko, jakby w swojej czerwonej sukience w grochy była latawcem. Ślad po jej stopie jest tam do dziś. [Z 250–251]

Różycki, który w naszej niedawnej rozmowie potwierdził, że „Posłuchajcie […]" to echo apostrof do szlachetnie urodzonych „panów" w romansach o Tristanie i Izoldzie, powiedział mi również, że w dawnych opowieściach pociąga go po prostu ich piękno (wartość estetyczna, jak się zgodziliśmy, mocno zepchnięta na margines dzisiejszej kultury, a w dyskursie o literaturze przywoływana bardzo rzadko)[17]. Jednocześnie nie sądzi, by nadal można było – w każdym razie on sam nie potrafi – prowadzić tak ukształtowane opowieści od początku do końca serio i bez obniżania tonacji stylistycznej (w cytowanym fragmencie o skoku Matki chagallowski obraz lecącej nad miastem kobiety został „zepsuty" uwagą na temat koloru majtek). Swoją drogą, w arcydziełach starych mistrzów nie brakuje humoru i zabawy stylem, aż po autoparodię bądź karykaturowanie własnego języka; zastanawialiśmy się nawet przez chwilę, czy nieznany autor *Pieśni o Rolandzie* bawił się pisaniem równie dobrze jak Ludovico Ariosto w *Orlandzie szalonym* albo Adam Mickiewicz układający swoje epickie 13-zgłoskowce (lub jak François Rabelais czy Louis-Ferdinand Céline, o których rozmawialiśmy kiedy indziej) – niewykluczone, że tak było, mówił mi Różycki, a przynajmniej z dzisiejszej perspektywy tak to trochę wygląda. Zachwyt i poczucie śmieszności mogą iść w parze, momentami jest to nawet połączenie optymalne: kiedy odtwarzam rozmowę z Różyckim, przypomina mi się, że Gérard Genette najwyżej cenił tę odmianę pastiszu, która w sposób wyrafinowany i dalece nieoczywisty, unikając „agresywnego prostactwa szarży"[18], miesza kpinę z podziwem dla naśladowanego stylu. Mój rozmówca chyba by się z nim zgodził; przekonują mnie o tym piękne, choć wyraźnie kpiarskie wersy poematu *Ijasz*:

> […] Słońce zachodzi, cienie coraz dłuższe i jakby miodem
> ktoś polał te góry. Pielgrzymi krzyczą: Popatrz na tę paszczę –
> to otwór diabła, nikt w niego nie wejdzie bez uprzedniego namaszczenia.
> Bronią go czary, to pewne. Tylko ty masz siłę, masz moc i znasz
> zaklęcia, czarnoksiężniku, hetmanie nasz, chanie wielkiej ordy,
> tylko twój klejnot może ją otworzyć. Lewa odkłada książkę […].
> [. . . . . .]
> […] Kiedy wstał, spryskiwacze do trawników
> włączyły się nagle i mgiełka wodna otoczyła go niby srebrna gloria.

---

17 Wszystkie wypowiedzi pochodzące z prywatnych rozmów i korespondencji są autoryzowane.

18 G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014, s. 106.

Zdawało się, że po obu jego bokach unoszą się skrzydła jasne niby
dwa anioły zstępujące z niebios po tęczy drżącej i mieniącej się barwami.
[. . . . .]
[...] Lewa zebrał wszystkich chrześcijan
w jeden hufiec, i w grot uformowawszy, sam ruszył na czele. [I 172–173]

Scena przedstawia szturm polskich pielgrzymów na obrotową bramkę hipermarketu pod Awinionem (wyobrażam sobie, że chodzi o Géant). Stylistycznym wzorcem jest średniowieczna epika rycerska – romanista Różycki czyta *chansons de geste* także w oryginale – szczególnie *Pieśń o Rolandzie* z uroczystymi formułami opisowymi na początkach lais („*Clers fut li jurz e bels fut li soleilz* [Jasny był dzień i piękne było słońce]"[19]) czy wizyjnymi wstawkami (anioły niosące duszę hrabiego Rolanda do raju); punktowe kontaminacje pochodzą, być może, z rodzimego eposu barokowego („hetmanie nasz, chanie wielkiej ordy"), może z tradycji romantycznej (srebrzysto-tęczowa kolorystyka końcowych porównań), a może z XIX-wiecznej powieści historycznej. Podstawienie w miejsce hufców rycerskich wystraszonej gromadki pań z trwałą ondulacją i panów w turystycznych klapkach daje efekt komiczny. Zarazem wyczuwa się, że wybór formy nie był umotywowany wyłącznie strukturalnym konfliktem „wysokiego" z „niskim" (jak w heroikomice, z intencją ośmieszenia epickiego wzorca i ujawnienia pustki patetycznego stylu oraz światopoglądu implikowanego przez ten styl, do pewnego stopnia pokrewnych nadętej wzniosłości narracji narodowo-katolickiej czy jej pseudorycerskiemu etosowi), lecz wynikał również z dostrzeżenia dość nieoczywistej paraleli: rycerze Karola Wielkiego uważali się niegdyś za prawdziwych obrońców chrześcijaństwa i podobnie mogą czuć się polscy pielgrzymi w dzisiejszej zlaicyzowanej, wielokulturowej Europie (jak na ironię, funkcję Saracenów przejmują Francuzi). Kiedy na moment obierze się tę perspektywę, lęki odczuwane przez prowincjonalnych przybyszy w zetknięciu z technologicznie bardziej rozwiniętym światem nie wydają się aż takie śmieszne, w zmaganiach z obrotową bramką odbija się dalekie echo straceńczej bitwy w wąwozie Roncevaux. Choć to dziwne, wypada uznać, że styl poematu rycerskiego nieźle przylega do naszych realiów, a nawet więcej – pozwala wydobyć całą złożoność przedstawionej sytuacji, jej rozmaite odcienie i ideologiczno-aksjologiczne uwikłania.

Może zatem nie parodia, lecz pastisz jako forma bliższa literackiej współczesności? Ryszard Nycz, który pastiszopisarstwo wiązał z nostalgicznym stosunkiem do niespełnionej rewolucji awangardy tudzież z nadzieją pokładaną w „re-kreacji" dawnych sposobów pisania („oczekiwanie przeszłości i nostalgia za przyszłością" – czy ta aforystyczna definicja postmodernizmu pasuje do autora *Ijasza*?), przestrzegał zarazem przed zbyt ostrą separacją form parodyjnych i pastiszowych oraz ich zbyt jednoznaczną atrybucją historycznoliteracką[20]. Warto mieć to ostrzeżenie na uwadze, zwłaszcza że narracje Różyckiego dość skutecznie wymykają się próbom ujęcia w ramy ściśle zdefiniowanych kategorii. Lepszym podejściem wydaje się obserwacja

---

19 Cyt. za: A. Drzewicka, wstęp w: *Pieśń o Rolandzie*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Oprac. A. Drzewicka. Wrocław 1991, s. LXXXII. BN II 233 (przeł. A. Drzewicka).

20 R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 187–188.

językowych mechanizmów w zbliżeniu, pozwalająca dostrzec niuanse stylu i zachować kontakt z żywym, zmiennym, różnorako oddziałującym tekstem; wartość pisarstwa Różyckiego tkwi właśnie w tej dynamice. Andrzej Skrendo w omówieniu *Dwunastu stacji* pokazał charakterystyczne dla opolskiego poematu „dziwne połączenie afirmacji i negacji"[21], analizując kontekst użycia zaimka wskazującego „ów", kojarzącego się nieodparcie z Mickiewiczowskim „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju!"[22]. Inaczej niż w *Panu Tadeuszu*, „ów" Różyckiego – wypowiadane, jak podkreślał Skrendo, po lekturze *Trans-Atlantyku*, choć bez uległości wobec Gombrowicza – jest tylko „pustym aktem", niezdolnym przywołać „żadnej wspólnoty pamiętających":

> Dowodzą tego rekwizyty, do jakich się odnosi zaimek „ów". Stara księga zawierać ma tajemne przepowiednie – ale ironiczny ton każe podejrzewać, że nie jest szczególnie stara, a tym bardziej nie mieści w sobie zapisu losów przyszłości. Kredens okazuje się strażnikiem tradycji, gdyż stoi tak, „jak tuż po wojnie" – wojna to data graniczna, czas po niej to okres zamętu. Czytelnik jednak nie ma wątpliwości, że chodzi tu głównie o kpinę ze starczego gadania na temat „dobrych, przedwojennych czasów" [...]. Maszyna do robienia wina, słynna na całą kamienicę, przypomina wprawdzie „formę mikrokosmiczną", w istocie jednak jako przedmiot tajemniczy raczej kompromituje wszelką tajemniczość, niźli ją ewokuje. Wymienione przedmioty parodiują zatem ideę wspólnej pamięci, symbolicznej przestrzeni oraz miejsc wyróżnionych przez jakąś mityczną aurę przeszłości, nie zaś ją podtrzymują[23].

Na tym nie koniec, bo i parodia okazuje się poniekąd pustym aktem:

> Aby kompromitować i ironizować, trzeba mieć punkt, który ironii nie podlega. Trzeba się mieć na czym oprzeć. Ale Różycki nie ma na czym! Jego ironia dotyczy nie tylko przeszłości, lecz w równej mierze teraźniejszości. Przeszłość – której ikoną jest szabla dziadka z napisem „Bóg, Hormon, Ojczyzna" – jawi się w formach groteskowych, jest jałowa i martwa. Teraźniejszość wygląda równie przeraźliwie i wielokrotnie ujawnia swą tandetę oraz brzydotę. Metonimią tej tandety są filmy ze „Szwarcenegerem, Rambem i księżniczką Kseną" (polska, fonetyczna pisownia nazwiska amerykańskiego aktora oraz pokraczna forma fleksyjna: „Rambem", mówią same za siebie). Z jednej strony zatem „Bóg, Hormon, Ojczyzna" – z drugiej, „Szwarceneger, Rambo i księżniczka Ksena", a Kloss obok Jazona! Znaczy to – od wydziedziczenia nie ma ucieczki; poczucia braku zakorzenienia w jakimkolwiek porządku symbolicznym nie sposób podważyć. Na koniec w widmowym pociągu spotykają się żywi i umarli, kukułka kuka od tyłu, „pociąg stał się niby nieskończony", a podróżnicy najpewniej nigdy nie osiągną celu. Żadnych pociech[24].

Domniemany nihilizm *Dwunastu stacji* nie ma jednak ostatniego słowa – Skrendo sięgnął po retorykę paradoksu, dowodząc w zakończeniu, że:

> choć Różycki nie daje nam pocieszeń, zadziwia humorem; choć ukazuje karykaturalne rysy swych bohaterów, budzi do nich sympatię; choć wyśmiewa ich nostalgię, staje się ona naszą nostalgią.

W konkluzji pada wyznanie: „Temu uczuciu trudno się oprzeć: poemat *Dwanaście stacji* uwalnia nas od tego, o czym opowiada"[25].

---

21 A. Skrendo, *Ów Różycki*. „Odra" 2004, nr 12, s. 73.

22 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wstęp, oprac. S. Pigoń. Aneks J. Maślanka. Wyd. 14. Wrocław 2018, s. 476. BN I 83.

23 Skrendo, *op. cit.*, s. 74.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

Paradoks, którego Skrendo nie wypowiedział wprost, polega na tym, że jakaś wspólnota („nam", „naszą", „nas") mimo wszystko się zawiązuje. Jej uczestnicy rekrutują się w pierwszym rzędzie z pokolenia środkowoeuropejskich Wnuków. W głośnym eseju o „porwanym Zachodzie", opublikowanym niedługo po pacyfikacji polskiej „Solidarności", Milan Kundera pisał, że Europa Środkowa nie jest geograficznym obszarem, lecz „kulturą lub losem", a jej imaginarium przylega do nieistniejącego już świata, choć wciąż są ludzie gotowi tego świata bronić[26]. Różycki należy do generacji, która – inaczej niż nasi rodzice – w „obozie socjalistycznym" spędziła tylko dzieciństwo i lata nastoletnie, zatem podstawowym punktem odniesienia stały się dla niej groteskowe realia prowincjonalnej Polski epoki wczesnego kapitalizmu, a następnie mozolny proces integracji z Zachodem. Z tej perspektywy fantazmat Europy Środkowej wydaje się anachroniczny, przetrwało wszakże opisane przez Kunderę poczucie utraty, „porwania" prawdziwych wartości, będące źródłem kompleksów (skrywanych lub demaskowanych) i problemów z identyfikacją. Widmowa kultura oraz fatalny los wciąż na nas ciążą – w *Dwunastu stacjach* czy dalszych narracyjnych książkach Różyckiego to obciążenie odczuwa się bardzo wyraźnie. Dla młodszej generacji nie jest już ono takie oczywiste; mniej zrozumiałe staje się też lekko perwersyjne, afirmująco-negujące przywiązanie do klasycznych form i kategorii estetycznych.

Ustawiając ogniskową inaczej, wspólnotą „my" można objąć tych, którzy doświadczają zmiany chronotopu. Bachtinowskiej kategorii narratologicznej używam w sensie, jaki nadał jej Hans Urlich Gumbrecht w studium autobiograficznym *Po roku 1945*, gdzie oznacza ona historycznie zmienne sposoby doświadczania czasu. Jak dowodził niemiecko-amerykański literaturoznawca, dla pokolenia urodzonego po wojnie czas nie płynął zgodnie z oczekiwaniami na nadejście nieokreślonego „wybawienia": „Niczym Vladimir i Estragon [...] poruszaliśmy się w miejscu, nie zostawiając przeszłości w tyle. Powojnie zdawało się nie kończyć"[27]. Zatrzymany czas wszedł w stan nazwany przez Gumbrechta latencją; jej znakiem miał być nastrój (*Stimmung*) wywołujący poczucie obecności czegoś niejawnego i budzącego niepokój. „Wykolejony czas" to finalny etap chronotopu „historycystycznego", wyrażającego się wiarą w postęp, a zarazem pierwszy efekt transformacji owego chronotopu w taką konstrukcję czasu, w której przeszłość zostaje wchłonięta przez „szeroką teraźniejszość" (zaciera się kategoria nowości, zmianę zastępują nostalgiczne powroty, wrażenie „niedrożnego czasu" przestaje być klaustrofobiczne), przyszłość natomiast zmienia wektor i postrzegana jest jako „ruch – ziszczająca się nadzieja, wizja, zagrożenie – idący ku nam"[28]. Gumbrecht pisze, że jego dzieci funkcjonują już w nowym chronotopie, choć wydaje się, iż dopiero dla kolejnej generacji stanie się on czymś zupełnie naturalnym.

W pewnym sensie wszystkie narracyjne utwory Różyckiego są właśnie o tych dwóch sprawach: o uwalnianiu się od fantazmatycznego, lecz naprawdę ciążącego

---

26 M. Kundera, *Zachód porwany albo Tragedia Europy Środkowej*. W: *Zachód porwany albo Tragedia Europy Środkowej*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 2023, s. 70.

27 H. U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*. Przeł. A. Paszkowska. Wstęp A. Krzemiński. Warszawa 2015, s. 50.

28 *Ibidem*, s. 247.

brzemienia, by móc opowiedzieć siebie na nowo, oraz o zostawianiu przeszłości w tyle bez odcinania się od niej. Ma to wymiar osobisty, ale otwiera się na wspólnotę powiązaną podobnym doświadczeniem. Powiedziałabym jednak, że narracje Różyckiego są raczej próbą urzeczywistnienia tych dążeń, a przynajmniej impulsem początkowym, niż ich przedstawieniem. Twórczość autora *Dwunastu stacji* postrzega się niekiedy jako statyczną oraz zwróconą ku temu, co minęło – wrażenie takie może powstać, kiedy zatrzymamy się na sytuacji przedstawionej w poematach i powieściach, na wywoływanym przez nie nastroju. Odrealniona wizja „niby nieskończonego" pociągu – w zakończeniu *Dwunastu stacji* – sugeruje, że ruch naprzód jest pozorny, przeszłość trzyma podróżnych na uwięzi. Dotyczy to także Wnuka, który dał się uwikłać w rodzinną historię i bierze udział w bezsensownej, ale angażującej akcji (bohaterowie Różyckiego nieustannie szykują wielkie zbiorowe przedsięwzięcia niczym absurdalne wariacje na temat „ostatniego zajazdu na Litwie"). Co innego, gdy w podróży Wnuka dostrzec rodzaj obrzędu pogrzebowego, odprowadzanie zmarłych w zaświaty – tak mi to wyjaśnił sam autor w którymś z listów. Symbolicznie odegrane przekroczenie granicy życia i śmierci spełnia wówczas funkcję terapeutyczną, służy temu, by bliscy wraz ze swoim światem mogli odejść. Poemat nie przedstawia punktu docelowego, uwolnienia, a jedynie inicjuje proces przepracowania żałoby.

Podobnie czytam *Złodziei żarówek*. Bohaterowi powieści – imię Tadeusz to aluzja do *Pana Tadeusza* czy pana Tomasza? – nie udaje się wrócić do domu z puszką zmielonej kawy nie tylko dlatego, że jest jeszcze dzieckiem. Powodem głębszym jest obezwładniająca atmosfera przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, podszyta w dodatku złowrogą metafizyką (tytułowi „złodzieje żarówek" to niezidentyfikowani sprawcy wykręcający żarówki na korytarzach bloków mieszkalnych, nade wszystko zaś ci, na których wskazuje pytanie: „*Unde malum?*" – złodzieje w sensie etymologicznym, w mityczno-dziecinnej interpretacji utożsamieni z bogami nawiedzającymi ludzi, by okraść ich z życiowej energii). Podążający krętym śladem małego argonauty[29] pierwszoosobowy narrator również niepostrzeżenie traci to, o czym opowiada, i na koniec ze zgrozą odkrywa pustkę po najbliższych i ich świecie. Tam wszakże, gdzie narracja przekształca się w katalogujący rytuał wspominania („Bo jednak coś zostaje" ⟨Z 247⟩: zapamiętane sytuacje, drobne realia), otwiera się szansa na *katharsis*.

Żałobne obrzędy odprawiane są także w *Bestiarium* czy *Ijaszu*. Zostawianie przeszłości za sobą jest tu powiązane z egzorcyzmowaniem środkowoeuropejskich demonów. Główny bohater *Bestiarium* słyszy od wuja zdanie niby zwyczajne, ale pobrzmiewające niewypowiedzianą grozą: „Babka rzeźnię miała" (B 88). Mrocznych rodzinnych historii nie sposób wszakże rozbroić środkami oferowanymi przez lite-

---

29 Określenie „argonauci" pojawia się w *Stacji dwunastej* – jak zauważył Skrendo (*op. cit.*, s. 73), „kłopot w tym tylko, że nie ma złotego runa". W *Złodziejach żarówek* funkcję złotego runa (a może też wody życia, po którą wyprawia się Głupi Jasiu?) pełni towar deficytowy, więc również coś, czego właściwie nie ma, choć jest przedmiotem pożądania. Gumbrecht (*op. cit.*, s. 56) pisze, że *Stimmung* latencji „wytwarza nie tylko pewne pragnienia, lecz także niejednokrotnie uczucia sprzeciwu towarzyszące spełnianiu tychże pragnień" – oto dlaczego Tadeusz wraca do mieszkania z pustą puszką.

raturę: odkryciem tajemnicy, demaskacją złoczyńcy, rozwikłaniem zagadki kryminalnej, konfrontacją z przeciwnikiem, skutecznym przeprowadzeniem intrygi. W powieściach oraz poematach Różyckiego wszystkie te schematy fabularne są w użyciu i wszystkie okazują się nieprzydatne. Pozostają rozwiązania radykalne, znoszące jednym ruchem nie tyle świat, ile właśnie schemat, w jaki został ujęty, ramę diegetyczną[30]. Lewa Nielucki w kulminacyjnym momencie fabuły *Ijasza* niespodziewanie rezygnuje z zemsty na Prezesie Mącickim, odpowiedzialnym za śmierć jego ojca, i oddaje strzał w niebo. Niejasny finał poematu – wystylizowany na słynną scenę z filmu *Thelma i Louise* (1991, reż. Ridley Scott) skok w przepaść może być projekcją czytelniczych oczekiwań: jak inaczej miałaby się skończyć historia zakazanej miłości? – mieści w sobie również nadzieję na wyswobodzenie. W *Bestiarium* rozwiązanie zostaje podsunięte we śnie – takim, z którego nie można się wydostać (to jedna z podstawowych figur latencji). Śni się widmowe miasto, dom o wielu drzwiach, labirynt podziemi – wszędzie tam rozgrywa się jakaś akcja o zawikłanym przebiegu i niejasnym celu, z udziałem rodziny śpiącego, w tym jego prababki Apolonii, oraz wielu innych osób sprawiających wrażenie dobrze znanych (jak zauważono, postać kuzynka Bronia onirycznym sposobem kombinuje wizerunki Brunona Schulza, Konstantego Kota Jeleńskiego i Witolda Gombrowicza[31]). Mniej więcej w połowie fabuły wyśniony świat zostaje zalany przez potop, trochę biblijny („Dzień pierwszy wstaje, pierwszy z czterdziestu?", B 151), a trochę przypominający odrzańską powódź tysiąclecia z lipca 1997, katastrofę rangi przeżycia pokoleniowego, obrosłą mitologią: w Opolu żywioł wtargnął do ogrodu zoologicznego, zginął hipopotam – w finale *Bestiarium* zwierzę wynurza się z wody, wzbudzając falę, która pochłonie wszystkich ocalałych bohaterów i samego narratora. Potop to właśnie szansa na zmianę ramy diegetycznej. Przeczucie tego niekiedy przebija się na powierzchnię świadomości śniącego:

> Robi się jaśniej, słońce gdzieś tam wstaje nad zatopionym krajem, widać rzekę przewalającą przez ulice swe żółte cielsko, swój brunatny bulion, [...] wąż wychodzi z miasta i zabiera wszystko, pamięć, tony śmieci i tę szarą materię, coś, co się tu gromadziło latami. [B 151]

Logiczną konsekwencją fabularnej katastrofy jest nagłe przebudzenie w świecie niby wciąż tym samym (zgadzają się czas oraz miejsce akcji), ale niepodobnym: „Noc była piękna, ciało z czarną kością. Lipiec, proszę państwa" (B 206)[32]. W *Ijaszu* zmiana ramy okazuje się tylko zapowiedzianą możliwością (kula wystrzelona w nie-

---

30 Posługuję się terminologią Genette'a (*op. cit.*, s. 321–323), odróżniającego „diegezę" (świat przedstawiony, „uniwersum czasoprzestrzenne") od „ramy diegetycznej" (narracyjnego sposobu ujęcia).

31 Zob. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 196–201. Do kolażowego portretu autorka dorzuca także artystów malarzy: E. Schielego czy Z. Beksińskiego.

32 T. Cieślak (*Postschulzowskie przestrzenie ⟨re⟩konstruowane. Dolny Śląsk w „Manekinach" Karola Maliszewskiego i „Bestiarium" Tomasza Różyckiego*. W zb.: *Geograficzne przestrzenie utekstowione*. Red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc. Białystok 2017, s. 189) pisał, że powódź pozwala bohaterowi „uwolnić się od ciśnienia przeszłości", ale przy okazji dokonuje się strata – rozmyte miasto traci swoją „wielowarstwową strukturę palimpsestu". Z kolei T. Mizerkiewicz (*Bogatszy o zapomnienie*. W: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013, s. 144) twierdził, że bohater budzi się „bogatszy o zapomnienie i dzięki temu lepiej przysposobiony do udziału w teraźniejszym polskim życiu".

bo jakimś sposobem powraca i trafia Lewę „centymetr od serca" ⟨I 403⟩), ciągłość diegezy zostaje jednak naruszona. W ostatnim fragmencie poematu w świat fikcyjny coraz intensywniej wdzierają się przebitki z innej rzeczywistości, przypominającej tę pozatekstową. *Coda* zaczyna się od niejasno ukierunkowanej apostrofy:

> Posłuchajcie, posłuchajcie nieszczęsnych dziejów tej miłości!
> Wy, szanowni jurorzy, i wy, siedzący powyżej! [I 409]

Zaraz potem narrator aluzyjnie odnosi się do momentu, w którym wyłoniło się pierwsze zdanie *Ijasza*:

> Było to w czasie, kiedy przyjaciel zaprosił mnie do Kalifornii,
> ale miłość poplątała mi kroki i proszę – nie mogę znaleźć drogi
> pośród kolczastych spółgłosek[33]. [...] [I 409]

Ostatnia scena, rozgrywająca się w winiarni u stóp wzgórza, na którym stoi ośrodek „Uczta Bogów" (taki był pierwotny tytuł *Ijasza*, potem zaś *Złodziei żarówek*), kończy się dialogiem na temat podobnego do wawrzynu drzewa *Umbellularia californica*, którego drewno „jest dość dobre na biurka dla pisarzy", a zapach niby-laurowych liści wywołuje „cały zespół / objawów", aż po omamy i omdlenia: „Taka diabelska sztuczka" (I 412). Nie wiadomo, komu przypisać komentarz: „Czyżby [...] to wszystko to były halucynacje?" (I 412) – czy z majaczenia budzi się Lewa Nielucki (który w *Codzie* okazuje się psem), czy jego kochanka-siostrzyczka Majka Mamińska (mylona z Laurą Petrarki i uciekająca przed Lewą jak Dafne przed bogiem poezji: „*Daphne in laurum conversa*"), czy może autorski narrator omamiony cudzymi opowieściami, z których próbuje złożyć „dzieje miłości"? Mimo dość oczywistych konotacji metaliterackich finałowa sekwencja nie traci związków z problematyką uwalniania się od piekła rodzinnych i kulturowych narracji. W zamykającej poemat strofie padają słowa: „Popatrzcie na nas, jesteśmy / tak niedaleko, na szosie [...]" (I 413) – przerzutnia umieszczona po słowie „jesteśmy" na moment zatrzymuje bohaterów w jakimś nareszcie lekkim istnieniu (starożytni Grecy mówili tak o bogach: „lekko żyjący"[34]).

Chociaż z czytelniczego punktu widzenia przeskok ze snu do jawy oznacza tylko zmianę jednej fikcji na inną, po męczącej, byle jak skleconej fabule – a ta-

---

33 „Kolczaste spółgłoski" kojarzą się z kalifornijską roślinnością i z czeskimi znakami diakrytycznymi. Z autorskich przecieków wiadomo, że incipit poematu jest echem miłosnej elegii J. Ortena *První elegie* (w: *Hrob nezavřel se. Výbor z díla*. Praha 1969, s. 125): „*Děj bolesti vždy jenom nevědomě / probíhá lidmi* [Dzieje boleści zawsze tak niepostrzeżenie / toczą się w ludziach]". Zob. następującą wypowiedź T. Różyckiego (*Centrum świata.* Z T. Różyckim rozmawia A. Pluszka. Na stronie: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9661-centrum-swiata.html ⟨data dostępu: 30 X 2021⟩): „To pierwsza linijka tego tekstu i przyszła do mnie właśnie w Kalifornii. Rozmawiałem wtedy ze znajomym, który zajmuje się literaturą czeską, chodziliśmy w Claremont między tymi niesamowitymi drzewami Jozuego, które pierwszy raz zobaczyłem na okładce płyty U2. Pierwszy raz wtedy je widziałem, i widziałem kolibry pijące z kwiatów, i asfodele, które rosną zwykle na grobach. Rozmawialiśmy o nieszczęsnych dziejach młodo zmarłego Ortena (Jiřego Ohrensteina) i Jonathan ⟨Bolton⟩ zacytował pierwszą linijkę jego pierwszej elegii [...], tak jakby podał mi rytm. Myślę sobie, że »Dzieje miłości tej nieopisane« to jest jego linijka, że to Ohrenstein mi ją podszepnął właśnie wtedy".

34 K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. Kania. Kraków 1997, s. 17.

kie są fabuły poematów i powieści Różyckiego – przynosi prawdziwą ulgę: lekkość istnienia staje się również naszym udziałem. Właśnie zaś przejście całej opowieści, nie tylko „przeczytanie" sensów, ale także „wysłuchanie" zmiennych modulacji narratorskiego głosu jest tym, do czego zostajemy wezwani i co pozwala nam uczestniczyć w procesie uwalniającej przemiany. Chyba najdobitniej wezwanie to odzywa się w *Ijaszu*, będącym przedziwną, przyprawiającą o zawrót głowy mieszaniną cytatów, stylów, gatunków i języków. Tytułowy Ijasz to imię ojca Lewy Nieluckiego oraz nazwa bimbru produkowanego niegdyś przez tegoż ojca – oryginalna receptura przepadła, syn powierza jej rekonstrukcję przyjacielowi o przezwisku Zacier (temu samemu, który już po zakończeniu zdarzeń fabularnych pozbierał plotki, pomówienia i ubarwione fantazją relacje świadków, by opowiedzieć je niejakiemu Różyckiemu). Prowadzone przez Zaciera eksperymenty polegają na użyciu rozmaitych dodatków smakowych oraz spopielonych skrawków pierwszych stron klasycznych dzieł epickich:

> W kociołku uwarzył się już zacier, do którego dosypał dwa kwiaty lotosu – i tę partię ijasza nazwie *Odyseja* […] [I 66]

Inne edycje to np. „[…] *Boska komedia* z dodatkiem / rajskiego jabłka […]", „[…] *Pustelnia parmeńska* z cytronellą", „[…] *Moby Dick* / z tranem i *Kubuś Fatalista* na winie, *Perwersja* z dodatkiem chrzanu" (I 66), „*W poszukiwaniu straconego czasu* na kwiatach lipy" (I 67). Sprawdzenie, czy te i inne smaki pojawiają się w destylacie opatrzonym etykietą *Ijasz*, pozostawiam skrupulatnym filologom. W każdym razie ironiczny komentarz „ducha opowieści" wolno odnosić do samego poematu: „Wyniki świetne, efekty nieludzkie […]" (I 67). Lektura *Ijasz*a może być pozbawionym kontroli pijaństwem lub powolną, acz niebezpiecznie wciągającą degustacją, obserwowaniem smaku rozwijającego się na języku – ze zdziwieniem przekonujemy się, że aromaty mało przyjemne, drażniące, w izolacji wzbudzające odruch niechęci okazują się niezbędne dla całej kompozycji, z kolei z dawkowaniem tych, które są w naszym guście, zachowano stosowny umiar[35]. Wydaje się, że również te sprawy miał na myśli Różycki, kiedy rozmawialiśmy o pięknym pisaniu.

Stylizacyjne kupaże ze sporym udziałem literackiej tandety są tym, co obok diegetycznego wystroju współtworzy (nie tylko w *Ijaszu*) *Stimmung* świata nie do zniesienia, gdzie nawet powietrze stawia opór, a podstawowe reakcje somatyczne to zawroty głowy i mdłości – nie bez związku z alkoholem, którego nadużywają bohaterowie, w tym media narratorskie; pijacka grandilokwencja i karczemne sprośności w rodzaju cukierni „Pod Suchą Pochwą" czy plakatów z literówką w słowie „obchody" umacniają wrażenie, że stan alkoholowej intoksykacji obejmuje wszystko i wszystkich[36]. Zaryzykuję tezę, iż w narracyjnych utworach Różyckiego

---

35 Pisałam o tym w recenzji *Ijasza* (*Smak na języku*. „Odra" 2022, nr 4, s. 105–106).

36 Operowanie w niskich, wulgarnych rejestrach stylistycznych budzi niepokój, a niekiedy dezaprobatę krytyków. Najczęściej pada zarzut manieryzmu. A. Świeściak, recenzując *Dwanaście stacji* (*Ironiczna nostalgia*. W: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej ⟨2001–2010⟩*. Mikołów 2010, s. 118), pisała z przyganą: „Poeta nakręca się swoim dowcipem, daje się ponieść absurdowi językowemu, nie zachowuje umiaru. Co prawda nie przekracza granicy dobrego smaku, ale od czasu do czasu niebezpiecznie na niej balansuje".

język jest „pasażerem na gapę" – w sensie, jaki metaforze tej nadał holenderski historyk Eelco Runia, a za nim Gumbrecht:

> W stanie latencji, w obecności pasażera na gapę czujemy, że nieuchwytne i niedotykalne c o ś (lub k t o ś) jest z nami – i że owo c o ś (bądź k t o ś) posiada materialny wymiar, to znaczy: zajmuje przestrzeń[37].

Ujęcie to pozwala nieco swobodniej podejść do kwestii umotywowania poszczególnych wyborów stylistycznych; wyjaśnia się, dlaczego tak trudno rozstrzygnąć, czy tradycyjne formy są parodiowane, czy raczej pastiszowane – oraz jaką wartość należy przypisać tym zabiegom. Jako „pasażer na gapę" język narracji Różyckiego nie musi być w pełni „czytelny"[38]. Wystarczy, gdy dostrzeżemy, że jest obecny. Dobrze ilustruje to pewien poetycki fragment w *Złodziejach żarówek*. O szarym, pozbawionym konturów pejzażu komunistycznego miasta („jakieś majaczące dachy baraków, koszar, bryły nieszczęścia, fabryczne hałdy mroku, melancholijne nasypy kolejowe, nawisłe ciemne opakowania chmur – gęsta nicość, kłębiąca się dalej" *etc.*) narrator powiada:

> Ale tam właśnie żyło coś, co usilnie szykowało dla nas swój kształt, formę jeszcze nieznaną, co próbowało się wcielić w nasz największy koszmar, w coś wyczekiwanego i przerażającego, w nasze uciążliwe sny. [Z 19]

Cały fragment, a zwłaszcza jego ostatnie zdanie, gdzie mowa o rodzącej się przyszłości („fermentowała epoka, pączkowały fakty, musowały zajścia i incydenty [...]", Z 19), przywodzi na myśl prozę Schulza i pewnie dałoby się zgadnąć, dlaczego akurat ten idiom był Różyckiemu właśnie tutaj potrzebny. Najważniejsze wydaje się wszak uobecnienie tej nieokreślonej nicości, która bohaterom wydawała się „czymś" realnie wpływającym na ich życie. Wyrazistość stylizacji, widmowa obecność czyjegoś języka (czy jego właścicielem jest Schulz, czy raczej opowiadająca świat Literatura?) sprawia, że to „coś" zajmuje miejsce również w mojej, naszej przestrzeni. Jest to jeden z momentów, kiedy narracje Różyckiego ujawniają swoją samoświadomość.

Głowiński w szkicu o *Pornografii* przywołał opinię Jana Błońskiego, że powieści Gombrowicza to „niewyraźne parodie":

> Niewyraźność polega na tym, że czytanie utworów Gombrowicza tylko jako parodii prowadzi do ich radykalnego spłaszczenia, ale czytanie bez zwrócenia uwagi na jej żywioł jako pierwszy skutek przywodzi rozminięcie się z tekstem[39].

Teza o „niewyraźności" wiodła do autorskiej koncepcji parodii – „konstruktywnej", czyli takiej, która wchodzi w spór z innymi tekstami, nade wszystko jednak staje się „regułą budowania własnego świata" i czynnikiem umożliwiającym „eks-

---

37 G u m b r e c h t, *op. cit.*, s. 44.

38 O „tyranii czytelności" w myśleniu o malarstwie pisał francuski historyk sztuki i filozof G. D i d i - - H u b e r m a n w książce *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki* (Przeł. B. B r z e z i c k a. Gdańsk 2011). Koncepcję niemimetycznej malarskiej połaci jako „zdarzenia" (a nie znaku), „uderzenia przypominającego dotyk" (*ibidem*, s. 17) uważam za inspirującą również dla badań literackich.

39 G ł o w i ń s k i, *Parodia konstruktywna*, s. 227. Określenie „niewyraźne parodie" pochodzi ze szkicu J. B ł o ń s k i e g o *O Gombrowiczu* („Miesięcznik Literacki" 1970, nr 8, s. 46).

presję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła, polega przeto na budowaniu poprzez przeczenie"[40]. Na poparcie Głowiński cytował Gombrowicza tłumaczącego, że sięga po klasyczne gatunki, „bo są najdoskonalsze i do nich czytelnik się przyzwyczaił", lecz stara się powiązać dawne formy z „możliwie najświeższym, najnowszym przeżyciem świata"[41]. „Przewozić najaktualniejszą kontrabandę takimi landarami jak *Trans-Atlantyk* lub *Pornografia*, to mi odpowiada", pisał Gombrowicz[42]. Narracje Różyckiego przekraczają wprawdzie ramy parodii czy pastiszu, niemniej są swoiście „niewyraźne" – nie do końca metaliterackie, mimo że ukazują własną problematykę poprzez dialog z literaturą, i nie wyłącznie destruktywne, choć za punkt wyjścia biorą anachroniczne fantazmaty i przedawnione sposoby doświadczania czasu. Wolno natomiast powątpiewać, czy kontrabanda, którą przewożą wehikuły tak dziwacznie sklecone jak *Dwanaście stacji*, *Bestiarium*, *Ijasz* i *Złodzieje żarówek* to „najświeższe, najnowsze przeżycie świata". Poematy i powieści Różyckiego raczej torują drogę ku nowym formom doznawania, niż je urzeczywistniają (nie bez powodu gest uwolnienia musiał być powtarzany w kolejnych utworach). Nie mam też złudzeń, że katartyczne procesy, które utwory te próbują uruchomić, są w jakiejś części ważne tylko dla pewnej czytelniczej wspólnoty, zdefiniowanej przez pokoleniową przynależność i geograficzno-kulturowy rodowód. Narracje Różyckiego są raczej teraźniejsze niż „świeże", wciąż także bardzo środkowoeuropejskie.

Myślę jednak, że właściwą kontrabandą – czymś, co znosi ograniczenia i zostaje przemycone w przyszłość – jest sama opowieść, i to opowieść w ruchu, w działaniu, nie wyłącznie opowiedziana historia (bo czy da się cokolwiek opowiedzieć? i czy wszystko, co opowiedziane, warto zapamiętać?), lecz w pierwszej kolejności sytuacja komunikacyjna, obszar wspólnoty: „my" konstytuujące się z rozproszonych partykularyzmów pośród informacyjnego zgiełku. Wspólnota, którą zawiązują poematy i powieści Różyckiego, nie chce być zakonem oczytanych ironistów. Wspólnotę gromadzi głos. Żeby go usłyszeć, trzeba wrócić do incipitu ostatniej powieści: „Posłuchajcie, jak skoczyła moja Matka". Zdanie to niczym sznur linoskoczka rozpina narrację nad pustką, aż do puenty po skoku Matki: „Takie ślady, musicie mi uwierzyć, zostawia tylko Miłość" (Z 251). Mówi Tadeusz, dziecko wysłane do sąsiadów z prośbą o zmielenie kawy, i dorosły, który po latach nie wszystko pamięta; mówi podwórkowy konferansjer, kawalarz, zawodowy kłamca, powieściopisarz. Komu dać wiarę? Podczas spotkań autorskich Różycki lubi odczytywać fragment, w którym sąsiad Stefan, ten od młynka do kawy, opowiada długą, nieznośnie szczegółową anegdotę o ptaszku na drzewie:

> Widzę, że tyle ode mnie na gałęzi, proszę ciebie, i to była taka witka, wiesz, może na pół metra, o, taka cienka, pokazał. Ile to jest? Góra dwa centymetry. I niezbyt długa, jakieś na oko [...]. [Z 41]

– i tak dalej, bez końca. Słuchanie tego wystawia odbiorców na ciężką próbę; śmieją się wprawdzie, ale jakoś nerwowo. Pierwszoosobowy narrator *Złodziei żarówek*

---

40 G ł o w i ń s k i, *Parodia konstruktywna*, s. 227–228.
41 Cyt. jw., s. 225.
42 Cyt. jw., s. 226.

przejmuje manierę Stefana, choć dziecięcym zwyczajem ubarwia opowieść obliczeniami wyssanymi z palca:

> Siedział w fotelu i robił na drutach. Pod jego kolanami rozwijał się wykonany przez niego do tej pory wspomnianą techniką szalik długości siedmiu, może siedemnastu metrów! [Z 240]

> On ciągnął za sobą siedemdziesiąt siedem metrów szalika, przez co niemal zacięliśmy się w windzie... [Z 241]

– narracja „wspomnianą techniką" nie zna umiaru. Narrator zapożycza też jedno z charakterystycznych powiedzonek sąsiada: „proszę mi uwierzyć, jestem zawodowcem" (Z 84). Jeśli się nie mylę w liczeniu, podobna fraza („proszę mi uwierzyć", „proszę mi wierzyć", „uwierzcie mi", „wierzcie mi", „możecie mi zaufać!", „byłem pewien, zaufajcie mi", „musicie mi uwierzyć") powtarza się w powieści piętnastokrotnie, po raz ostatni w finałowym zdaniu. Czy natarczywość prośby sprawia, że zaczynamy wierzyć w tysiąc siedemset siedemdziesiąt siedem schodków z dziesiątego piętra, które w drodze powrotnej mnożą się do siedemdziesięciu siedmiu tysięcy? Albo raczej: jak to się dzieje, iż nie wierząc, i nawet wiercąc się niecierpliwie, wciąż słuchamy? Podejrzewam, że wiąże się to jakoś z „pasażerem na gapę". Rozpoznanie literackiej figury – nieważne, czy ma ona szlachetny rodowód – sprawia, że zagęszczona materia tekstu staje się na moment obecna; jak lubi mówić Gumbrecht: dotyka nas od wewnątrz[43]. „Kiedy wychodziliśmy, Matka położyła mi jeszcze rękę na ramieniu, przelotnie, ale czułem ten dotyk przez następne siedemdziesiąt siedem lat" (Z 239). Takie dotknięcia są tym, co zostaje.

Abstract

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-0356-2917

AFTER GOMBROWICZ: TOMASZ RÓŻYCKI'S NARRATIONS

Tomasz Różycki's two epic poems *Dwanaście stacji* (*Twelve Stations*) and *Ijasz* as well as his two novels *Bestiarium* (*Bestiary*) and *Złodzieje żarówek* (*The Lightbulb Thieves*) are read in the article as narrative pieces composed after Gombrowicz, meaning as those that recall his "novel plays" based on a parody of traditional epic pieces. Parodistic-pastiche undertakings carried out on forms perform, similar to those in Gombrowicz, the functions of "contraband" carriers, and are to smuggle the current issues. The theoretical frame of the paper is made by the notion of constructive parody, adopted from Michał Głowiński's sketch on Gombrowicz's *Pornografia* (*Pornography*), and by the history of "adventures with time" (chronotope transformation) after 1945, described by Hans Urlich Gumbrecht. Gumprecht's category of "presence" is also an important point of reference: Gorczyńska formulates a thesis that Różycki's literary stylisations personalise the voice around which a real community of readers is being gathered.

43 G u m b r e c h t, *op. cit.*, s. 46. Poprawiam błąd tłumaczki – oryginalna fraza „*from inside*" znaczy oczywiście „od wewnątrz" albo „od środka". Gumbrecht zaczerpnął ją z powieści T. M o r r i s o n *Beloved* (London 1987), choć nie jest to wierny cytat, lecz swobodna parafraza i reinterpretacja słów jednej z postaci.