



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

Wydział Humanistyczny  
Instytut Literaturoznawstwa

Jacek Bielawa

**Asceza, akrobacja, aleturgia.  
Techniki konwersyjne w twórczości Waldemara Bawołka,  
Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka**

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotor

**dr hab. Piotr Bogalecki, prof. UŚ**

Katowice 2023

## SPIS TREŚCI

|  |     |
|--|-----|
| Wstęp.....   | 6   |
| Rozdział 1. Asceza, akrobacja, aleturgia. Literackie techniki konwersyjne .....          | 35  |
| 1.1. Literatura jako medium konwersji .....  | 35  |
| 1.2. Konwersja w ujęciu Michela Foucaulta i Petera Sloterdijka.....                      | 41  |
| 1.3. Asceza (literatura jako reguła zakonna) .....                                       | 46  |
| 1.4. Literatura jako akrobacja.....  | 50  |
| 1.5. Literatura jako aleturgia .....   | 54  |
| 1.6. W trójce (literackiej) konwersji.....   | 58  |
| 1.7. Interdyskursywność technik konwersyjnych w perspektywie poetyki doświadczenia ..... | 61  |
| 1.8. Interdyskursywność ascezy. W stronę powtórzenia.....                                | 64  |
| 1.9. Interdyskursywność akrobacji. W stronę nowych form istnienia.....                   | 68  |
| 1.10. Interdyskursywność aleturgii. W stronę wiedzy negatywnej .....                     | 72  |
| Rozdział 2. Twórczość Waldemara Bawołka jako asceza .....                                | 79  |
| 2.1. Od nieistnienia do uznania .....  | 79  |
| 2.2. Zwrot etyczny w literaturoznawstwie a recepcja pisarstwa Waldemara Bawołka.....     | 85  |
| 2.3. Kynizm jako dyskurs konstytuujący i interpretant .....                              | 93  |
| 2.4. Polemiczność, subwersywność, paratopiczność.....                                    | 96  |
| 2.5. Kynicka szczerłość jako życiowa praktyka autofikcyjnych podmiotów Bawołka.....      | 100 |
| 2.6. Bezwstydnosc.....   | 106 |
| 2.7. Ubóstwo .....   | 111 |
| 2.8. Czujność.....   | 113 |
| 2.9. Suwerenność.....  | 115 |
| 2.10. Podsumowanie. Od ascezy do akrobacji .....   | 118 |
| Rozdział 3. Techniki akrobatyczne w twórczości Marka Bieńczyka .....                     | 121 |
| 3.1. Od letargu do akrobacji .....   | 121 |
| 3.2. Postawa antyteoretyczna i aktywizm „gimnastyczny” .....                             | 125 |
| 3.3. Wertykalna orientacja podmiotu .....  | 130 |
| 3.4. Odwrót ze świata „Akademii” .....   | 134 |
| 3.5. Esej jako akrobatyczno-taneczna forma istnienia .....                               | 136 |
| 3.6. Esej jako kontener i fuga .....   | 142 |
| 3.7. Interdyskursywne „odskocznie” .....   | 156 |
| 3.8. Podsumowanie .....  | 172 |
| Rozdział 4. Techniki aleturgiczne w twórczości Andrzeja Stasiuka.....                    | 176 |
| 4.1. Moment konwersyjny: podmiot, miejsce, czas .....                                    | 176 |
| 4.2. Apokaliptyczno-kaliptyczne procedury prawdy.....                                    | 185 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.3. Anachoreci, apokaliptycy, acedycy .....                      | 191 |
| 4.4. Podróżnicy i geologowie .....                                | 200 |
| 4.5. Metoda geologiczna .....                                     | 204 |
| 4.6. Parodiowanie, dyskontynuacja, antypamięć – przykłady .....   | 210 |
| 4.7. Metoda aferetyczna <i>à la</i> Cioran .....                  | 220 |
| 4.8. Esej <i>Rășinari</i> jako przykład metody aferetycznej ..... | 226 |
| 4.9. Antyhumanizm, antyracjonalizm, antropologia negatywna .....  | 231 |
| 4.10. Podsumowanie.....   | 233 |
| Zakończenie .....   | 240 |
| Nota bibliograficzna .....  | 253 |
| Bibliografia.....   | 254 |
| Literatura podmiotu.....  | 254 |
| Literatura przedmiotu.....  | 256 |
| Streszczenie .....  | 271 |
| Abstract .....  | 275 |

## OBJAŚNIENIA SKRÓTÓW

### **Publikacje książkowe Waldemara Bawółka**

- B – *Bimetal*, Warszawa 2019.  
DM – *Delectatio morosa*, Warszawa 1996.  
ES – *Echo słońca*, Wołowiec 2017.  
FP – *Furtka przy dozorczy*, Warszawa 2021.  
H – *Humoreska*, Warszawa 2012.  
LP – *La petite mort*, Warszawa 2018.  
P – *Pomarli*, Wołowiec 2020.  
RD – *Raz dokoła*, Kraków 2005.  
SD – *Skrawki dla Iriny*, Wołowiec 2022.  
TC – *To co obok*, Szczecin-Bezrzecze, 2014.

### **Publikacje książkowe Marka Bieńczyka**

- CC – *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.  
JO – *Jabłko Olgi, stopy Dawida*, Warszawa 2015.  
K – *Kontener*, Warszawa 2018.  
KJ – *Krzywo jedzie, kto ucieka. Ucieczki w czasach romantyków*, Warszawa 2021.  
KT – *Książka twarzy*, Warszawa 2011.  
M – *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014.  
OD – *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.  
P – *Przezroczystość*, Warszawa 2015.  
T – *Terminal*, Warszawa 2012.  
TW – *Tworki*, Warszawa 2012.  
WK – *Wszystkie kroniki wina*, Warszawa 2018.

### **Publikacje książkowe Andrzeja Stasiuka**

- BK – *Biały kruk*, Poznań 1995.  
D – *Dukla*, Wołowiec 2018.  
DL – *Dojczland*, Wołowiec 2017.  
DO – *Dziennik okrętowy*, [w:] J. Andruchowicz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2018.

DP – *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2017.  
DZ – *Dziewięć*, Wołowiec 2009.  
F – *Fado*, Wołowiec 2016.  
G – *Grochów*, Wołowiec 2012.  
JB – *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.  
JZ – *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec 2016.  
K – *Kucając*, Wołowiec 2015.  
KB – *Kroniki beskidzkie i światowe*, Wołowiec 2018.  
MH – *Mury Hebronu*, Wołowiec 2016.  
NE – *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2014.  
OG – *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001.  
PR – *Przez rzekę*, Wołowiec 2017.  
T – *Taksim*, Wołowiec 2015.  
TS – *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2017.  
ŻT – *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Warszawa 2015.

## WSTĘP

Tematem niniejszej pracy są techniki konwersyjne w twórczości Waldemara Bawołka, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka. Badając to zagadnienie, odwołuję się przede wszystkim do postnietzscheańskich – zaproponowanych przez Michela Foucaulta i Petera Sloterdijka – koncepcji autokreacji. Niezależnie jednak od tak określonej filozoficznej perspektywy badań, dokonując odczytania tekstów literackich osadzonych w kulturze europejskiej, nie sposób myśleć o ich wymiarze konwersyjnym w całkowitym oderwaniu od kontekstów biblijnych i teologicznych. Aby zatem wyjaśnić, na czym polegają „nawrócenia” w twórczości wybranych autorów, przywołać trzeba najpierw religijne znaczenia konwersji.

We wczesnych księgach biblijnych najczęściej używanym słowem, wyrażającym ideę pokuty i nawrócenia jest czasownik *šub*, oznaczający zmianę drogi, powrót, zawrócenie z drogi:

W kontekście religijnym znaczy to, że człowiek odwraca się od zła, a zwraca się do Boga. W tym właśnie wyraża się istota nawrócenia, zakładającego zmianę postępowania i nową orientację w całym sposobie życia. W epoce późniejszej odróżniano staranniejszy aspekt wewnętrzny pokuty od pewnych zewnętrznych aktów przez nią nakazanych. Dlatego Biblia grecka używa równocześnie czasownika *epistrephein*, który oznacza powrót do Boga, czego rezultatem jest zmiana postępowania praktycznego, oraz słowa *metanoein*, wyrażającego ideę nawrócenia wewnętrznego (*metanoia* – znaczy „skrucha”, „pokuta”)<sup>1</sup>.

Pierre Hadot wyjaśnia z kolei, że łacińskie pojęcie *conversio*, kształtujące od starożytności chrześcijańską świadomość Zachodu, uformowało się z połączenia dwóch słów greckich „o różnym znaczeniu: *επιστροφή*, które oznacza zmianę ukierunkowania i mieści w sobie ideę jakiegoś powrotu (powrotu do źródła, powrotu do siebie), oraz *μετάνοια*, które oznacza zmianę, skorygowanie sposobu myślenia i mieści w sobie ideę przemiany i odrodzenia”<sup>2</sup>. Hadot wskazuje na wieloaspektowość konwersji religijnej, przestrzegając przed jej stereotypowym postrzeganiem, ukształtowanym głównie pod wpływem stworzonego w *Wyznaniach* św. Augustyna literackiego wzorca nawrócenia jako zmieniającego wszystko, nagłego olśnienia następującego po fazie długotrwałego przebywania w mrokach grzechu. Badacz przywołuje trzy zasadnicze aspekty konwersji: psychofizyczne (odnotowując pionierskie w tym zakresie ustalenia Williama Jamesa), socjologiczne (konwersja jako porzucenie jednego środowiska społecznego na rzecz innej społeczności) i filozoficzne (ugruntowane w tradycji starożytnej

<sup>1</sup> *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 706.

<sup>2</sup> P. Hadot, *Ćwiczenia duchowe i filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, W. Klenczon, Warszawa 2019, s. 207.

uprawianie filozofii jako praktyki ćwiczeń duchowych)<sup>3</sup>. Wedle doktryny katolickiej, nawiązującej w specyficzny sposób do pierwotnych, biblijnych sensów konwersji<sup>4</sup>, nawrócenie jest „łaską, poprzedzaną zawsze inicjatywą Bożą”<sup>5</sup>, czemu towarzyszy wyznanie grzechów i pokuta. Jak dowodzi Agata Bielik-Robson, nawrócenie katolickie bliższe jest pojęciu *metanoi*, rozumianemu w neoplatońskiej tradycji Pawłowej jako gwałtowne, radykalne zerwanie z błędami przeszłości przez „nowego człowieka”, który, dokonując zwrotu ku idealnej, zbawiennej przyszłości, „całkowicie zastępuje »starego«, tworząc nowy podmiot wiary, wolny od balastu przeszłości”<sup>6</sup>. Takiej koncepcji konwersji badaczka przeciwstawia hebrajską ideę *tszuwy*, dosłownie oznaczającej „powrót” i „pokutę”<sup>7</sup>. *Tszuwa* nie polega na radykalnym odcięciu grzesznej przeszłości, ale na jej przepracowaniu i reinterpretacji, czego efektem ma być *tikkun*, „wielki zbiorowy powrót wszystkich rzeczy stworzonych, przeszłych, terażniejszych i przyszłych, do jedni z Bogiem (odpowiednikiem tego kabalistycznego terminu w greckim chrześcijaństwie jest oczywiście apokatastaza, od Orygenesisa po Eriugene)”<sup>8</sup>. W eseistycznej książce *Zapraszamy do nieba. O nawróconych zbrodniarzach* Jacek Leociak, odwołując się do jednego z najśłynniejszych kaznodziejów polskiej kontrreformacji, księdza Fabiana Birkowskiego, wskazuje, że u źródeł katolickiej semantyki nawrócenia leżą metafory przestrzenne:

Dla zrozumienia kognitywnego wymiaru znaczenia słów „nawrócenie” i „nawracać (się)” niezbędna jest interpretacja metaforyki określającej pewien szczególny ruch w przestrzeni, czyli te wszystkie zakręty, nawroty, powroty, taką zmianę poruszania się, która prowadzi do tego, co kaznodzieja ksiądz Birkowski nazwał „*mutatio situs*, odmiana położenia, gdy to co po prawej stronie leżało, będzie po lewej, a co po lewej po prawej”<sup>9</sup>.

Metafory te odzwierciedlają ideę nawrócenia jako obrotu o sto osiemdziesiąt stopni, a więc totalnej rewolucji (wpisującej się Pawłowy „ponadczasowy schemat postawy mesjańsko-rewolucyjnej”<sup>10</sup>), rozumianej raczej jako całkowite odwrócenie się od przeszłości, niż jako jej przepracowanie w procesie stopniowego dojrzewania samoświadomości. W podobnym

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 213–217.

<sup>4</sup> Zob. S. Urbański, W. Zawadzki, *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002, s. 567–569.

<sup>5</sup> *Słownik teologii...*, *op. cit.*, s. 711.

<sup>6</sup> A. Bielik-Robson, *Inne nawrócenie. Stanisława Brzozowskiego katolicyzm osobisty*, [w:] *eadem*, *Cienie pod czerwoną skalą*, Gdańsk 2016, s. 156–157.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 158.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 159.

<sup>9</sup> J. Leociak, *Zapraszamy do nieba. O nawróconych zbrodniarzach*, Wołowiec 2022, s. 11.

<sup>10</sup> A. Bielik-Robson, *Inne nawrócenie...*, *op. cit.*, s. 157.

kontekście Leociak przywołuje katechizmową definicję nawrócenia, wykorzystującą metaforykę drogi: „tej złej, z której się schodzi, od której się odwracamy i wkraczamy na tę dobrą, prowadzącą z powrotem do Boga”<sup>11</sup>. W kolejnych częściach rozprawy uzupełnię ów metaforyczno-przestrzenny wymiar semantyki nawrócenia, odwołując się do poetyki przestrzeni Gastona Bachelarda oraz do Foucaultowskiego pojęcia heterotopii.

Zwrot podmiotu ku wertykalnym wymiarom egzystencji, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu wobec tradycyjnych, kanonicznych form religijności, jest jednym z głównych wyznaczników literatury postsekularnej. W klasycznej już książce Johna A. McClure’a *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison* „niepełne i bolesne konwersje zeświecczonych bohaterów”<sup>12</sup> są podstawowymi wyznacznikami przynależności licznych współczesnych powieści do kręgu literatury postsekularnej. W tej perspektywie badawczej konwersja oznacza zasadniczo zerwanie podmiotu z życiem pozbawionym wymiaru sacrum, dokonanie zwrotu ku formom duchowości nawiązującym w nowy, niekanoniczny sposób do dawnych, konfesyjnych tradycji. Niezależnie od wszelkich różnic dzielących „półwiary” (*partial faiths*) od wiary, postsekularne i teologiczne rozumienie konwersji łączą wyraźne analogie. Najogólniej rzecz ujmując, w obu przypadkach konwersja stanowi zerwanie z dotychczasowym życiem, zmianę drogi lub zawrócenie z dotychczasowej drogi (*epistrophe*) oraz zwrot ku duchowości w procesie wewnętrznej przemiany (*metanoi*). Owo postsekularne otwarcie się na duchowy wymiar życia jest w istocie obrotem (łac. *conversio*) czy też powrotem, na zupełnie nowych zasadach, do pewnych, nie zawsze w pełni uświadomionych form religijności. W takim sensie analizowane przez McClure’a utwory postsekularne są tekstami konwersyjnymi, gdyż „opowiadają o powrocie zeświecczonych bohaterów, ku temu, co religijne; ich ontologiczny rys polega na zerwaniu z sekularnymi modelami rzeczywistości przez odniesienia do religijnych koncepcji”<sup>13</sup>. Jednakże, odmiennie niż w przypadku tradycyjnej konwersji religijnej, nawrócenie postsekularne wyróżnia się „ponowną artykulacją radykalnie »osłabionej« religijności za pomocą sekularnych, postępowych wartości i projektów”<sup>14</sup>. Istotnym komponentem badań postsekularnych jest tropienie w nowoczesnej literaturze obecności wzorców ćwiczeń znanych z chrześcijańskiej tradycji medytacyjno-modlitewnej oraz ich reinterpretacji w obrębie współczesnej duchowości. W tę stronę zmierza Karina Jarzyńska w monografii *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłozza*

---

<sup>11</sup> J. Leociak, *Zapraszamy...*, *op. cit.*, s. 13.

<sup>12</sup> Zob. J.A. McClure, *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016, s. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



w perspektywie postsekularnej, interpretując między innymi poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* w kontekście wczesnochrześcijańskich, monastycznych reguł ćwiczenia uwagi, ascezy ignacjańskiej oraz katolickiej liturgii godzin. Jak podkreśla, punktem odniesienia jej badań są, opisywane przez Pierre'a Hadota, antyczne i chrześcijańskie praktyki, które miały „służyć konwersji, jakościowej zmianie duchowego życia ich adeptów”<sup>15</sup>.

We współczesnych badaniach literackich zjawisko konwersji jest przeważnie umieszczane w obrębie zrekontekstualizowanej tradycji religijnej lub szerzej – transcendentalnej, zarówno w tekstach odwołujących się wprost do dorobku postsekularyzmu, jak i w pracach nawiązujących do innych koncepcji, takich jak psychoanaliza<sup>16</sup>, postkolonializm<sup>17</sup>, teoria mimetyczna Rene Girarda<sup>18</sup> czy też twórczość Ralpa Waldo Emersona, Henry'ego Davida Thoreau i Normana O. Browna<sup>19</sup>. Szczególna figura konwertyty występuje w tekstach literackich odwołujących się do marazmu, co w ostatnich latach było przedmiotem badań prowadzonych między innymi przez Agatę Bielik-Robson, Piotra Bogaleckiego i Adama Lipszycę<sup>20</sup>. Religijne odniesienia stanowią także ideowy trzon większości artykułów zamieszczonych w wydanym w 2021 roku „konwersyjnym” numerze czasopisma „Wielogłos”<sup>21</sup>.

Na tle dominujących w polskim literaturoznawstwie, postsekularnych czy też religijnych ujęć zagadnienia konwersji dostrzegam stosunkowo niewielkie zainteresowanie postnietzscheańskimi koncepcjami ćwiczeń duchowych, które wydają się w wielu przypadkach

---

<sup>15</sup> K. Jarzyńska, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018, s. 265.

<sup>16</sup> Zob. G. Peters, *The Mutilating God: Authorship and Authority in the Narrative of Conversion*, Amherst 1993. Peters, nawiązując do tradycji religijnych oraz do teorii Freuda i Lacana, interpretuje zjawisko konwersji we współczesnej literaturze m.in. w kontekście „lęku przed fragmentacją” (s. 87–99) oraz dialogu pomiędzy świadomą częścią podmiotu a stłumionym „innym” (s. 16, 137–154).

<sup>17</sup> Zob. M.R. Walker, *The Trouble with Sauling Around. Conversion in Ethnic American Autobiography, 1965–2022*, Iowa City 2011.

<sup>18</sup> Zob. B. Strączek, *Konwersja w kulturze przemocy. Myśl antropologiczno-etyczna René Girarda*, Kraków 2019. W rozdziale *Tekst i interpretacja. Hermeneutyka konwersji* (s. 111–170) autor analizuje hermeneutykę konwersji w ujęciu Girarda, wskazując m.in. na transformacyjny wymiar lektury mimetycznej, autokreacyjny potencjał relacji autor – dzieło i etyczną rolę lektury intertekstualnej.

<sup>19</sup> Zob. R. Wilson, *Be Always Converting, Be Always Converted. An American Poetics*, Cambridge–London 2009.

<sup>20</sup> Zob. np. *Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków 2020.

<sup>21</sup> W eseju *Transfiguration as World-Making Practice of Conversion: Being Always Converting as Theo-Poetics from Norman O. Brown to Bob Dylan* Rob Wilson interpretuje praktykę twórczą Boba Dylana w kontekście opisanego przez Normana O. Browna pojęcia apokaliptycznej transfiguracji. Na przykładzie powieści *Elizabeth Costello* J.M. Coetzego Barbara Kaszowska-Wandor bada retorykę tekstu konwersyjnego w nawiązaniu do retoryki hebrajskich tekstów prorockich oraz greckich protreptyków (*eadem, Współczesne teksty konwersyjne: wokół Elizabeth Costello*). Karina Jarzyńska interpretuje tłumaczenie Biblii przez Artura Sandauera jako postsekularną praktykę konwersyjną (*eadem, Czy jest możliwy marański tekst konwersyjny? Biblia według Artura Sandauera*). W artykule „Deformacje pamięci wstecznej”. *Nawroty, nawracania i konwersje w Nawróceniu Andrzeja Kuśniewicza* Antoni Zając proponuje lekturę *Nawrócenia* Kuśniewicza m.in. odwołując się do pojęcia konwersji marańskiej. Wszystkie powyższe artykuły zostały opublikowane w: „Wielogłos” 2021, nr 2.

znacznie trafniej określać świecki charakter przemian współczesnych podmiotów literackich. Mam na myśli, ukształtowany pod wpływem dzieła Nietzschego i jego reinterpretacji filozofii starożytnej, paradygmat badania transformacji podmiotu jako rezultatu ascetycznej praktyki życiowej. W tym duchu studia nad starożytnością prowadził w ostatnim okresie swojej twórczości Michel Foucault. Z podobnych inspiracji zrodziła się „zdespirytualizowana” ascetologia Petera Sloterdijka. W niniejszej pracy, interpretując utwory prozy współczesnej jako efekty i zarazem narzędzia konwersji, odwołuję się zatem, po pierwsze, do Foucaultowskiej formuły „technik Siebie”<sup>22</sup>, nawiązującej do stoickich, epikurejskich i kynickich praktyk „troski o siebie”, a stanowiącej przedmiot polemicznego dialogu autora *Historii seksualności* z Pierrem Hadotem<sup>23</sup>. Po drugie, wykorzystuję Sloterdijkowski koncept antropotechniki (będącej twórczą kontynuacją ascetycznego „antycznego projektu Nietzschego”<sup>24</sup>), definiowanej jako „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny”<sup>25</sup>. Lektura i krytyczny namysł nad charakterem wewnętrznych przemian podmiotów w najnowszej prozie polskiej, w połączeniu z refleksją nad ascetologicznymi koncepcjami obu filozofów, skłoniły mnie do podjęcia próby wyodrębnienia poszczególnych etapów konwersji, rozumianej jako dokonywanie przez podmiot literacki zwrotów ku innym postaciom siebie nie tyle pod wpływem metafizycznych atraktorów, ile w odpowiedzi na subiektywny imperatyw zmiany życia, rodzący się z egzystencjalnego poczucia braku, ograniczenia, ułomności i skończoności. Zanim zostaną zarysowane zasadnicze cele i teza niniejszej rozprawy, należy jednak rozstrzygnąć, czy warto podejmować się systemowego ujęcia zagadnienia tak rozumianych literackich technik konwersyjnych.

W kontekście myśli autora *Słów i rzeczy* autokreacyjny wymiar eseistyki Tadeusza Komendanta, Zbigniewa Herberta, Marka Bieńczyka i Elżbiety Bieńkowskiej badała Roma Sendyka, czego efektem jest kilka rozdziałów monografii *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*<sup>26</sup>. Literaturoznawczyni ukazała literackie ćwiczenia autoformacyjne w szerokiej perspektywie różnych teorii podmiotowości. W szczególności interesowało ją specyficznie rozumiane zjawisko autokreacji, polegającej na

---

<sup>22</sup> Zob. M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247–275.

<sup>23</sup> Zob. P. Hadot, *Przerwany dialog z Michelem Foucaultem*, [w:] *Ćwiczenia...*, *op. cit.*, s. 281–287.

<sup>24</sup> P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 41–55.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 16

<sup>26</sup> Zob. R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 251–346.

„ustanawianiu samego *siebie*” za pomocą określonych „chwytów, figur, mikrogatunków”<sup>27</sup>. Sendyka próbowała odpowiedzieć na pytania: „jak teksty generują i wspomagają wydarzającą się w wielu płaszczyznach akcję zwrotu-ku-sobie? Czy można przyłapać tekst w momencie, w którym nie służy on reprezentowaniu, ale wytwarzaniu, w którym staje się czynnikiem *poiesis* swego wytwórcy?”<sup>28</sup>. Mierząc się z tymi kwestiami, badaczka przeprowadziła analizę wybranych literackich technik autokreacyjnych, nie podejmując jednak próby wyodrębnienia i opisu generalnych, antropologicznych mechanizmów konwersyjnych wspomagających „akcję zwrotu-ku-sobie”. Zagadnienie konwersji nie zostało w omawianej monografii szerzej zdefiniowane, sprobematyzowane i wykorzystane do analiz literackich. Autorka przywołała je wprost wyłącznie za pośrednictwem cytatu z Pierre’a Hadota, opisującego stoickie „ćwiczenia duchowe” jako praktykę konwersyjną<sup>29</sup>. Niemniej jednak w swoich studiach nad eseistyką jako formą „sobąpisania” badaczka szeroko korzystała z siatki pojęciowej rozwiniętej w tekstach „późnego” Foucaulta (zwłaszcza w esejach *Techniki siebie, Sobąpisanie, Czym jest Oświecenie?*, w *Historii seksualności* oraz w wybranych wykładach z Collège de France)<sup>30</sup>, co ostatecznie przesądza o „konwersyjnym” tle przeprowadzonych przez nią badań nad formami zwrotnymi w projektach tożsamościowych (zaznaczona w tytule monografii „zwrotność formy” jest wszakże gramatyczną figurą konwersji). Zgodnie z „późnymi” tekstami francuskiego myśliciela nadrzędnym celem starożytnych filozoficzno-pisarskich ćwiczeń było bowiem nawrócenie pojmowane jako *epistrophe*, to jest zwrot podmiotu ku sobie samemu, polegający na takiej modyfikacji sposobu działania, w której nie chodzi o to, „aby poświęcić się całkowicie i wyłącznie sobie”, ale o to, „że w każdym działaniu ciągle trzeba mieć na uwadze, iż główny cel, jaki winno się sobie wytknąć, jest do odkrycia w samym sobie, w stosunku do siebie”<sup>31</sup>. Doceniając znaczenie studiów polegających na tropieniu i analizie gatunkowych reguł wspomagających samozwrotną akcję podmiotu (np. w ekfrazach), nie dostrzegam w książce Sendyki dokładniejszego zarysowania perspektywy pozwalającej na wpisanie owych środków w nadrzędne wobec nich procesy konwersyjne. Lektura jej inspirującej monografii i zrodzona z niej refleksja nad potrzebą zdefiniowania reguł duchowej przemiany skłoniła mnie do podjęcia próby wyodrębnienia poszczególnych etapów

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 266,

<sup>30</sup> Zob. M. Foucault: *Techniki siebie*, [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247–275; *idem, Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 303–319; *idem, Czym jest Oświecenie?*, [w:] *idem, Filozofia...*, *op. cit.*, s. 276–293; *idem, Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000; *idem, Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016.

<sup>31</sup> *Idem, Historia seksualności, op. cit.*, s. 442.

transformacyjnej pracy podmiotu w „literaturze konwersyjnej” traktowanej *en bloc*. Skupienie się Sendyki na technicznej stronie „zwrotu-ku-sobie” oraz fragmentaryczne, nieprocesowe ujęcie zagadnienia podmiotowej przemiany tego rodzaju, wiązało się zapewne z właściwym dla patronującego jej badaniom Foucaulta niesystemowym, fragmentarycznym i rozproszonym stylem myślenia oraz pisania.

Czy zatem warto kusić się o bardziej całościowe ujęcie zagadnienia literackich technik konwersyjnych? Do podjęcia próby odpowiedzi na to pytanie zainspirowała mnie wydana w oryginale w 2009 roku, a nieuwzględniona w monografii Sendyki, książka Petera Sloterdijka *Musisz życie swe odmienić*<sup>32</sup>. Niemiecki filozof proponuje pokrewną w stosunku do koncepcji Foucaulta wizję konwersji<sup>33</sup>, czyniąc z niej główną ideę swojej antropotechniki. Sloterdijkowi udaje się to, czego zabrakło w przedwcześnie przerwany, nieukończony dziele Foucaulta. Mianowicie znajduje on pewien wspólny mianownik dla ludzkich dążeń (dających o sobie znać w różnych epokach i w obrębie rozmaitych formacji), mających na celu twórczą kultywację siebie, której efektem jest wytworzenie się nowych, zindywidualizowanych antropotechnik, a co za tym idzie, nowych form podmiotowości. Uprzywilejowaną płaszczyzną, na której dokonują się tego rodzaju twórcze przemiany podmiotów, jest w ujęciu Sloterdijka sztuka, w tym literatura, służąca niemieckiemu filozofowi do egzemplifikacji własnych koncepcji. Filozof analizuje w duchu antropotechniki między innymi *Antyczny tors Apolla* Rilkego<sup>34</sup>, opowiadania Kafki *Sprawozdanie dla Akademii*, *Pierwsze cierpienie* i *Artysta głodówki*<sup>35</sup> oraz teksty Ciorana<sup>36</sup>. Najciekawszą na polskim gruncie próbę wykorzystania Sloterdijkowskiej antropotechniki w praktyce interpretacyjnej podjął Jerzy Franczak<sup>37</sup> w artykule poświęconym powieści Johna Maxwella Coetzee’ego *Życie i czasy Michaela K.*, uzyskując inspirujący efekt współbrzmienia koncepcji filozofa z Karlsruhe z powieściową historią konwersyjnej, zdespirytualizowanej anachorezy, inicjującej „jednostkową metamorfozę – nieosadzoną

---

<sup>32</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*

<sup>33</sup> O pokrewieństwie Foucaultowskiego i Sloterdijkowskiego rozumienia etyki jako zespołu systemów „treningowych” służących samokształtowaniu się człowieka, pisze Cezary Rudnicki w monografii: *Etyka przeciwko moralności. Foucaultowskie studia nad starożytnością i wczesnym średniowieczem*, Kraków 2022, s. 531–534. Badacz zwraca uwagę, że niezależnie od wyraźnego poszerzenia przez Sloterdijka pola badań nad przejawami ćwiczącego życia, u podstaw ascetologii obu filozofów stoją „te same motywy stoickie, które organizują znaczną część wykładów z cyklu *Hermeneutyka podmiotu*” (s. 532). Rudnicki pokazuje, że zarówno Foucault, jak i Sloterdijk wiążą procesy odchodzenia kultury Zachodu od ascetycznych wzorców starożytności z podporządkowaniem ludzkiej aktywności reżimowi pracy i wymogom produktywności, co współcześnie znajduje wyraz w neoliberalnej etyce przedsiębiorczości (zob. s. 533).

<sup>34</sup> P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*, s. 27–40.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 84–100.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 101–114.

<sup>37</sup> J. Franczak, *J.M. Coetzee i sztuka przemiany. „Życie i czasy Michaela K.” w perspektywie antropotechnicznej*, „Wielogłos” 2021, nr 2, s. 23–39.

w żadnym systemie etycznym, posiadającą radykalnie zdarzeniowy charakter”<sup>38</sup>. Tekst Franczaka stanowi literaturoznawczą egzemplifikację Sloterdijkowskiej tezy o możliwości podtrzymywania konwersyjnego imperatywu, pomimo braku zaświatowego atraktora praktyk ascetycznych.

Przyjmując uniwersalną perspektywę Sloterdijkowskiej antropotechniki, trudno zgodzić się z poglądem Michała Kozy, wedle którego ascetyczny, indywidualistyczny, zorientowany na twórczą kultywację Siebie paradygmat etyczny uległ w najnowszej polskiej literaturze wyczerpaniu. Wedle badacza stanowił on domenę twórczości powstającej bezpośrednio po 1989 roku, chętnie korzystającej „z indywidualistycznych, liberalnych wzorców ontologii podmiotu i relacji etykopolitycznych, które uznawano za naturalne i neutralne”<sup>39</sup>. Owa „ascetyczna” orientacja twórcza, a także, wpisująca się w koncepcje Emmanuela Levinasa, „pozycja nostalgiczna, korzystająca z figury ocalającej, radykalnej Inności”<sup>40</sup> stopniowo ustępują dziś zdaniem Kozy modelowi podmiotowości nawiązującemu do „posthumanistycznej, a jednocześnie emancypacyjnej i materialistycznej etyki nomadycznej”<sup>41</sup>. Jeśli przyjęlibyśmy za badaczem, że współczesne, literackie „techniki Siebie” stanowią fenomen ściśle związany z aksjologią neoliberalną, musielibyśmy uznać, że „ascetyczna” twórczość takich autorów jak Waldemar Bawołek, Marek Bieńczyk czy Andrzej Stasiuk mieści się właśnie w tego rodzaju paradygmacie etycznym. Tymczasem niniejsza rozprawa dostarcza licznych przykładów na to, że konwersyjny wymiar prozy tych autorów wywodzi się z zupełnie innych wzorców niż zakorzeniony w oświeceniowym krytycyzmie model duchowej melioracji jednostek, który, według Kozy, „w polskiej kulturze został w dużej mierze ukształtowany przez ideologie duchowej kultywacji i przekształcony w misje »pociągania wzwyż« ludzi i społeczeństw, »przerabiania zjadaczy chleba w aniołów«, z wpisanym w nią wymiarem metafizycznym”<sup>42</sup>. Szczególnie dobitny przykład antyoświeceniowego modelu ascetycznego, który jednak nie wpisuje się w ujawniane przez Kożę tendencje najnowszej polskiej prozy do kreowania nomadycznych wzorców podmiotowości, stanowi proza Andrzeja Stasiuka. Twórczości tej nie sposób także sprowadzić do opisywanych przez badacza nostalgicznych dyskursów „Inności” (ukierunkowujących etykę troski „przede wszystkim na podmiot”<sup>43</sup>), skoro ujawnia się w niej wyraźna tendencja do

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>39</sup> M. Koza, *Asceza, inność, nomadyzm. O dyskursach etycznych literatury polskiej po 1989 roku*, Warszawa 2021, s. 15.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 158.

depersonalizacji podmiotu w duchu Cioranowskiego antyhumanizmu (o czym będzie mowa w rozdziale 4.). Pomimo wyraźnie ascetycznego i konwersyjnego charakteru kreowanych przez Stasiuka autofikcji twórczość tę – podobnie jak pisarstwo Bawółka i Bieńczyka – trudno jednoznacznie przypisać do któregoś z wyróżnionych w książce *Asceza, inność, nomadyzm* dyskursów etycznych. Za to wiele różnych orientacji etycznych, nieraz ideowo przeciwstawnych, mieści się w nieuwzględnionym przez badacza Sloterdijkowskim modelu antropotechnicznym, do którego odwołuje się niniejsza praca.

Należy pamiętać, że perspektywa „antropotechniczna” nie wyklucza umieszczania doświadczenia konwersji w kontekstach religijnych, lecz pozwala przekroczyć metafizyczny horyzont lektury, umożliwiając uwzględnienie szerszego spektrum zjawisk egzystencjalnych i literackich, niż to ma miejsce w przypadku postsekularyzmu i innych nurtów krytycznych uwzględniających w swych dyskursach zagadnienia wewnętrznej przemiany podmiotu (np. feminizmu, postkolonializmu, *gender studies*). Sloterdijkowska antropotechnika sprowadza religię niejako na ziemię, umieszczając ją w szeregu wielu innych systemów symbolicznych (nadających sens zbiorowej i indywidualnej egzystencji), „na które składają się praktyki prawne, solidarnościowe, militarne, kulturowe i duchowe”<sup>44</sup>. Sloterdijk i Foucault interesują się tym (każdy na swój sposób), w jaki sposób podmiot uwalnia się (dokonuje odwrotu, konwersji) od władzy owych systemów symbolicznych, poszukując życiowego sensu poza wytwarzanymi przez nie instytucjami zbiorowej tresury. Sednem tak rozumianej przemiany są dwa wymiary autokreacji: ascetyczny (obejmujący mechanizmy nabywania biegłości w działaniu dzięki powtórzeniom i nawykom) i akrobatyczny (polegający na gwałtownym zerwaniu z dotychczasowymi formami życia). Nawykowo ukształtowana psyché tworzy inercyjną tożsamość, osadzoną w niezmiennych, uniformizujących zasadach<sup>45</sup>, co w dziedzinie twórczości może skutkować tendencją do popadania w konwencjonalność lub grafomanię. W taki oto sposób *habitus*, którego pierwotną funkcją miało być wydzwignięcie jednostki ku szczytom jej duchowych dyspozycji, staje się swym własnym przeciwieństwem; wszelkie uszlachetniające, wertykalne dążenia ustają, podmiot zostaje osadzony w „obozie bazowym”, to jest w przestrzeni życia wyznaczonej przez reguły zbiorowych ascez i mechanizmy społecznie ukształtowanych nawyków<sup>46</sup>. „Obóz bazowy” staje się naturalnym środowiskiem życia podobnych do siebie jednostek, przekonanych, że przebywanie w obrębie jednorodnej tożsamości jest szczytem, na którym dobrze jest zamieszkać na stałe. Syta tożsamość, a więc

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>45</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 262.

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 244–263.

pozbawiona poczucia niespełnienia, kalectwa, utraty, krępującej skończoności, ustanawia „super-habitus”, zapewniając schronienie wszystkim tym, „którzy chcą być tacy, jacy stali się mocą ich lokalnego nacechowania i sądzą, że tak jest dobrze”<sup>47</sup>. Tego rodzaju podmiot oddaje się we władanie zewnętrznych, bezosobowych sił, zamykających go całkowicie w obrębie reguł wyznaczonych – jak konstatawał Foucault<sup>48</sup> – przez mowę (formowaną w systemie języka), pracę (w obrębie systemu produkcji) i życie (jako pole działania biowładzy). Niejako w opozycji do takiego modelu tożsamościowego proponował Foucault koncepcję podmiotu (określanego w formie zwrotnej jako „Siebie”) otwartego na zewnętrzną, będącego nieustannym procesem „nawracania się” i zarazem przeciwieństwem zamkniętej konstrukcji Ja (Ego). Próbuje nadać swojemu istnieniu jednostkowy sens, wykraczający poza narzucone z góry reżimy prawdy, konwertyta uczestniczy w grach prawdy odbywających się w sferze napięć pomiędzy inercyjnymi siłami istniejących systemów symbolicznych a siłami indywidualnego, autokreacyjnego secesjonizmu. W analogii do Foucaultowskich badań tego rodzaju gier prowadzonych „w relacji jednostki do siebie”, mających na celu „ustanawianie samego siebie jako podmiotu”<sup>49</sup>, można sobie wyobrazić badanie podobnych aspektów sensotwórczej pracy podmiotów w obrębie światów kreowanych w tekstach literackich. W takich badaniach warto uwzględnić perspektywę antropotechniczną, pozwalającą dostrzec horyzontalne i wertykalne wektory procesów duchowej przemiany, wyprowadzane z kognitywnego, metaforyczno-przestrzennego wymiaru konwersji. Geneza niniejszej pracy zrodziła się z takiego właśnie wyobrażenia, które przybrało postać tezy o możliwości wyodrębnienia w ramach konwersyjnej dynamiki określonych faz przemiany podmiotów literackich i towarzyszących im form duchowej metastazy.

Przydatność modelu konwersji, skonstruowanego na podstawie tak zarysowanej tezy i opisanego szerzej w rozdziale 1., zostanie poddana próbom interpretacyjnym w rozdziałach 2–4. Podejmując refleksję nad obecnością wątków konwersyjnych w najnowszej polskiej literaturze, doszedłem do wniosku, że najciekawsze efekty interpretacyjne można uzyskać, konfrontując teoretyczny model konwersji z twórczością, w której dokonuje się fikcjonalizacja materii autobiograficznej, kreacja podmiotów o dwoistym statusie ontologicznym, jednocześnie autobiograficznym i fikcyjnym. Skąd takie przeświadczenie? Otóż moim zdaniem fikcjonalizacja materii biograficznej jest częścią konwersyjnej pracy polegającej – powtórzmy sformułowanie Foucaulta – „na ustanawianiu samego siebie jako podmiotu”. Wybór autorów,

---

<sup>47</sup>*Ibidem*, s. 263.

<sup>48</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 293.

<sup>49</sup> M. Foucault, *Historia...*, *op. cit.*, s. 146.

w których twórczości znaczącą rolę pełni autofikcyjność, nie przekreśla możliwości wykorzystania zaproponowanego modelu do badania tekstów o charakterze czysto autobiograficznym lub też wyłącznie fikcyjnym (o ile ich ściśle rozróżnienie jest w badaniach literackich w ogóle możliwe). W tekstach autofikcyjnych elementy autobiograficzne i fikcyjne bywają częścią świadomie prowadzonej gry, której stawką jest ustanowienie prawdy o sobie i której zasady współtworzą metaliteracką warstwę utworów. Jak pisała Małgorzata Czermińska:

Pisanie o sobie bywa jednocześnie poznaniem (jako warunek, a zarazem efekt świadectwa) i samopoznaniem na drodze autoanalizy i zapisywania wyznań. Kategoria doświadczenia może tu być przydatna dla namysłu nad pracą, którą przeprowadza piszący o sobie po to, by konfrontować się z otaczającym światem i siebie zeń wydobyć, a więc poznać<sup>50</sup>.

Na tym tle rodzi się pytanie o przedmiot autobiograficznego poznania. Czy właściwym przedmiotem reprezentacji jest „ja” doświadczone czy też „ja” wyobrażone, wykreowane literacko? Bo przecież zarówno całkowite utożsamianie tych dwóch podmiotów, jak ich ostre rozdzielenie byłoby przejawem poznawczej naiwności. Autobiograficzne „wydobycie” siebie z realnego świata i przeniesienie w przestrzeń literatury stanowi przyczynek do podania w wątpliwość definicji prawdy pojmowanej zgodnie z klasyczną wykładnią jako *adequatio rei et intellectus*. Jak bowiem pisał Paul John Eakin, należy raczej zakładać, że „prawda autobiograficzna nie jest stałą, lecz ewoluującą treścią w złożonym procesie samopoznania i autokreacji, a ponadto, że jaźń, będąca sednem całej narracji autobiograficznej, jest z konieczności strukturą fikcyjną”<sup>51</sup>. Czy zatem właściwym celem autobiograficznego pisarstwa może w ogóle być poznanie siebie poprzez tekstową autoprezentację? A może dzieje się wprost przeciwnie? Autobiograficzny opis w sposób nieunikniony (i niejednokrotnie zamierzony) wytwarza figurę innego Siebie, niezbyt już podobnego do swego pierwowzoru, pozostawionego gdzieś w świecie sprzed *metanoi*. Jak zauważył Jerzy Madejski (w kontekście *Autobiografii* Krzysztofa Karaska): „Pisanie autobiografii nie jest prostym aktem odtwarzania życia. Przeciwnie, to akt pisania autobiografii ustanawia – jeśli można tak powiedzieć – życie (czyli ustala jego znaczenie). Bo to, co w punkcie wyjścia (czyli przed pisaniem) jest magmą, w akcie odtworzenia otrzymuje wyrazistość i sensowność, a niekiedy spójność”<sup>52</sup>. Być może

<sup>50</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020, s. 396.

<sup>51</sup> P.J. Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey 1985, s. 3. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady na język polski pochodzą od autora.

<sup>52</sup> J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii*, [w:] *idem, Praktykowanie autobiografii. Przyczyunki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017, s. 18.



już poprzez samo podjęcie decyzji o uczynieniu siebie przedmiotem autobiograficznej narracji autor inicjuje literacką konwersję, dokonuje przemiany Siebie-istniejącego-w-świecie, w innego Siebie, funkcjonującego w tekstowej przestrzeni. Taka teza znajduje wyraz w stwierdzeniu cytowanego przez Jacka Leociaka Stephena J. Chestera, który w pisemnych świadectwach nawrócenia widzi jednocześnie medium, w którym dokonuje się duchowa przemiana:

Świadectwo nawrócenia jest nierozzerwalną częścią samego doświadczenia, o którym owo świadectwo opowiada. Jego dostępność oraz możliwość poddania analizie i interpretacji stanowi o tym, że się dokonało. Stoi za tym fundamentalne przeświadczenie, iż człowiek jest istotą poszukującą sensu, dla której doświadczać to interpretować. Co więcej, doświadczenie można zrozumieć jedynie w oparciu o jego interpretację<sup>53</sup>.

Co więcej, wolno zakładać, że owa konwersja, dokonująca się także za pośrednictwem tekstowego świadectwa, jest kolejnym etapem przemiany zapoczątkowanej w realnym doświadczeniu. Jeśli zgodzimy się z poglądem Jeana Starobinskiego, który uznał doświadczenie konwersji za zasadniczą rację istnienia literatury autobiograficznej, stanie się jasne, dlaczego motywy wewnętrznej przemiany podmiotu tworzą dramatyczną oś tekstów należących do tego gatunku. Starobinski kategorycznie stwierdza, że „gdyby nie doświadczenie radykalnej zmiany życiowej – konwersji, wstąpienia w nowe życie, działania Łaski, nikt nie miałby wystarczającego powodu, by pisać autobiografię”<sup>54</sup>. Z kolei James Olney przekonuje, że zasadniczą linię rozwoju zachodniego pisarstwa autobiograficznego wyznaczają trzy nazwiska. „Święty Augustyn, Jan Jakub Rousseau i Samuel Beckett: każdy z nich ma kluczowe znaczenie; inni są zbędni”<sup>55</sup>. Autorzy ci stanowią bowiem wedle badacza „punkty odniesienia dla niezliczonych postaci i mutacji, jakie na przestrzeni szesnastu wieków pojawiały się niczym wariacje na zadany temat”<sup>56</sup>. Za tymi konstatacjami podąża myśl Olneya o konwersji jako doświadczeniu, które w przypadku każdego z owych trzech filarów autobiografistyki inicjuje zwrot ku „sobapisaniu”<sup>57</sup>. Jeśli zestawimy ze sobą tezy o fundamentalnym znaczeniu wymienionej trójki dla rozwoju zachodniej autobiografistyki oraz o konwersyjnym podłożu ich zwrotu ku autobiograficzności, dojdziemy do wniosku, że autobiografia jako taka jest

---

<sup>53</sup> S.J. Chester, *Conversion at Corinth. An Exploration of the Understandings of Conversion Held by the Apostle Paul and the Corinthian Christians*, [praca doktorska], University of Glasgow 1999; cyt. za: J. Leociak, *Zapraszamy...*, op. cit., s. 28.

<sup>54</sup> J. Starobinski, *The Style of Autobiography*, transl. S. Chatman, [w:] *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney, Princeton 1980, s. 78.

<sup>55</sup> J. Olney, *Transmigrations of Life Writing*, „The Southern Review” 1997, nr 3, s. 554.

<sup>56</sup> *Idem*, *Memory and narrative: the weave of life-writing*, Chicago–London 1998, s. xi.

<sup>57</sup> Zob. *ibidem*, s. 272–273.

gatunkiem z gruntu konwersyjnym. Należy przy tym zaznaczyć, że o ile religijny charakter konwersji opisywanej i doświadczanej w *Wyznaniach* przez literackie wcielenie Augustyna z Hippony nie ulega wątpliwości, o tyle konwersja tekstowego Rousseau, a tym bardziej autofikcyjnego Becketta mieści się zasadniczo w wymiarze sekularnym. Ku czemu w takim razie nawraca się taki zeświecczony konwertyta? Interesującej odpowiedzi na to pytanie udziela Patric Riley, konstatując, że „sekularna konwersja dominowała w autobiografii po epoce renesansu (a zwłaszcza w okresie oświecenia i w późniejszych czasach); w narracjach konwersyjnych miejsce Boga i religijnego powołania zostało stopniowo zajęte przez intelektualne, filozoficzne lub pisarskie powołanie autora (często pozostające ze sobą w nierozdzielalnym związku)”<sup>58</sup>. Autobiograficzne narracje konwersyjne byłyby zatem świadectwami autorskich nawróceń na samego siebie, a tym samym ich idea oddalałaby się od chrześcijańskiej konwersji, przybliżając się równocześnie do opisywanego przez Foucaulta stoickiego *epistrophe*, pojmowanego jako odwrót od świata i zwrot ku prawdziwemu sobie. Wydaje się, że przedmiot religijnej konwersji, pomimo usytuowania go w odległej sferze transcendencji, przedstawiał się klarowniej niż przedmiot zsekularyzowanego nawrócenia; jego definicja była wszak sankcjonowana autorytetem Pisma i nauczania Kościoła. Przedmiot sekularnego nawrócenia jest znacznie mniej uchwytne. By uprościć zawile równania tożsamościowe, nie można już bowiem stawiać znaku równości pomiędzy prawdą subiektywną a prawdą wiary. W konsekwencji podmiotowość zsekularyzowanego konwertyty przybiera ciągle nowe postacie, a proces konwersji nie ma końca. Współczesna autobiografia jest jednocześnie produktem konwersji i „katapultą” przerzucającą podmiot w jego kolejne metastazy, które nigdy nie są ostateczne. Jak to bowiem ujął Patric Riley:

Jeśli konwersja jest jednocześnie scaleniem i rozrywaniem podmiotowości, to narracja konwersyjna jest tekstem umieszczającym podmiotowość wewnątrz i jednocześnie na zewnątrz formy gatunkowej. Z jednej strony utwór konwersyjny jest autobiografią *par excellence*, gdyż ściśle koncentruje uwagę na podmiotowym jądrze, co stanowi spełnienie teoretycznego wymogu, by autobiografia była spójną archeologią podmiotu. Z drugiej, równie ważnej strony, przewrót będący konieczną konsekwencją konwersji przemienia narrację autobiograficzną w archeologię epitafiów, przedstawiającą przemianę całych przestrzeni podmiotu w warstwy mineralne porzucone przez autora-konwertytę, który, choć ciągle piszę tą samą ręką, czyni to w imię innej świadomości<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> P. Riley, *Character and Conversion in Autobiography. Augustine. Montaigne, Descartes, Rousseau, and Sartre*, Charlottesville and London 2004, s. 2.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 17.

Czy autobiograficzne stawianie sobie samemu owych epitafiów wiedzy podmiot ku samopoznaniu, o którym pisała Małgorzata Czermińska<sup>60</sup>, czy też jest jedynie powtarzanym wielokrotnie aktem znaczenia enigmatycznych śladów, pozostawiania „dyskretnych punktów odniesienia” (jak to ujął Philippe Lejeune), poddających się deszyfracji jedynie przez tego, kto je stawiał?<sup>61</sup> Kto jednak mógłby dokonać takiej rekonstrukcji sensu, jeśli tamtego podmiotu, znaczącego ślady, już nie ma, gdyż wskutek *metanoi* stał się kimś innym? Czy możliwa jest na gruncie autobiografii jakakolwiek pewna, pozytywna wiedza o podmiocie, czy też raczej skazani jesteśmy na poznanie negatywne i pośrednie, poprzez to, co zostało odrzucone w procesie konwersji? W niniejszej pracy skłaniam się raczej ku tej drugiej odpowiedzi. Jeśli bowiem nawet, pomimo oczywistej nietożsamości „ja” piszącego i „ja” opisywanego (tekstowego efektu przemiany i jej stanów pośrednich), z autobiograficznego zapisu wyłania się jakiś spójny obraz podmiotowości, rodzi się podejrzenie, że jest to wizerunek świadomie lub nieświadomie fikcjonalizowany, że jest to produkt wyobraźni skłonnej do tożsamościowych uproszczeń w imię fałszywej acz kojącej pewności poznania lub też stworzony w celach autopromocyjnych – co, jak przekonują Ricarda Menn and Melissa Schuh, jest dominującą cechą zachodniej tradycji autobiografistycznej. „Zachodnia autobiografia była tradycyjnie domeną »wielkich mężów«, opowiadających własne historie z przekonaniem o znaczeniu przykładowych żywotów, odwołując się do prawdy, wyznania i całościowej wizji życia (od dzieciństwa po starość)”<sup>62</sup> – stwierdzają badaczki. Philippe Lejeune, weryfikując po latach swoją koncepcję paktu autobiograficznego, dostrzega brak jednoznacznej tożsamości między autobiograficzną figurą siebie a rzeczywistą postacią autora, a jednocześnie wczuwa się w pragnienia pisarzy, by ich słowo stało się ciałem: „Gdy tylko zaczynam pisać, podzielam pragnienia i złudzenia autobiografów i z pewnością nie jestem gotów z tego zrezygnować. Mówię głośno: »Ja to ktoś inny«, a po cichu być może dorzucam: »ale jaka to szkoda!« Jestem więc równocześnie na zewnątrz i wewnątrz, w sytuacji zachwianej równowagi, co może być handicapem albo bogactwem”<sup>63</sup>. Owo pragnienie tożsamościowej prawdy w sposób, rzecz by

---

<sup>60</sup> Dokonując charakterystyki form gatunkowych autobiografii mistycznej, dziennika filozoficznego i autobiografii artysty, Czermińska pisze, że „w wypowiedziach tego typu narrator przypomina »ja« mówiące w poezji lirycznej. Jego postawa bywa niekiedy określana jako egotyczna lub narcystyczna. Proces pisania porównuje się czasem do wiwisekcji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania, prowadzącą do zaskakujących rezultatów. Introwertywne pisanie bywa rodzajem autoterapii i autokreacji” (*eadem, Autobiograficzny trójkąt...*, s. 28). Zob. też *ibidem*, s. 396–397.

<sup>61</sup> Zob. P. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 21–23.

<sup>62</sup> R. Menn, M. Schuh, *The Autofictional in Serial, Literary Works*, [w:] *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, ed. A. Effe, H. Lawlor, Palgrave Macmillan 2022, s. 103.

<sup>63</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski *et al.*, Kraków 2001, s. 200.

można, programowy zostaje odrzucone w tekstach autofikcyjnych, określanych przez Serge'a Doubrovsky'ego jako „ani autobiografie ani zupełnie powieści, pochwycone w kołowrotek, pomiędzy gatunkami, jednocześnie podpisujące się pod paktem autobiograficznym i powieściowym i wypowiadające ten pakt, prawdopodobnie po to, by znieść własne ramy i ograniczenia”<sup>64</sup>. W polskim literaturoznawstwie tego rodzaju podwójne (równocześnie fikcyjne i autobiograficzne) podmioty tekstowe zwykło się określać za Ryszardem Nyczem mianem „ja” sylleptycznych<sup>65</sup>. Niepochwytna dwustronność natury tych podmiotów (porównywana do wstęgi Möbiusa) jest przyczyną nieweryfikowalności ich statusu ontologicznego. Tracąc możliwość weryfikacji ich prawdziwości, ustalonej na mocy związków między nimi a bytami istniejącymi w realnym świecie, i mając świadomość, że ich tekstowe „dowody tożsamości” mogły zostać sfalszowane, musimy unieważnić pakt autobiograficzny, pomimo pozornego zachowania jego warunków w wersji określonej pierwotnie przez Philippe'a Lejeune'a (nominalna tożsamość autora, narratora i głównego bohatera<sup>66</sup>). Prawda autofikcji jest innego rodzaju; wypływa ona raczej – jak to określiła Martina Wagner-Egelhaaf – z jej zdolności do wytwarzania „efektów w realnym życiu”, która nadaje jej „fundamentalnie performatywny” charakter<sup>67</sup>. Owe życiowe efekty są przejawem konwersji, która pomimo zerwania z nieuchronnym fałszem autobiograficznego paktu, pozostaje fundamentem pisarstwa autofikcyjnego, w którym tożsamość poszczególnych odautorskich instancji nie jest już produktem końcowym procesu *metanoi*, lecz przedmiotem skomplikowanych, niekończących się gier prawdy. Główną zasadą owych gier jest „zwrot-ku-sobie”, przemiana dokonująca się jednocześnie w empirii realnego świata i w przestrzeni literatury. Jak pisał Jerzy Lis: „Mieszanie rzeczywistości i fikcji, a także tożsamości osobistej z tożsamością narracyjną pozwala pisarzowi widzieć siebie w tekście jednocześnie jako czytelnika i autora swojego

---

<sup>64</sup> S. Doubrovsky, *Textes en main*, [w:] *Autofiction & Cie*, ed. S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune, Nanterre 1993, s. 210. Wśród badaczy definicja autofikcji pozostaje kwestią sporną. O wiele szerzej niż Doubrovsky ujmuje to pojęcie Vincent Colonna, wedle którego autofikcją są „(...) wszystkie kompozycje literackie, w których autor wpisuje się pod swoim nazwiskiem (lub jego nie budzącą wątpliwości pochodną) w opowieść posiadającą cechy charakterystyczne fikcji poprzez nierzeczywistą zawartość tekstu, jego konwencjonalne ukształtowanie (powieść, komedia) lub też umowę zawartą z czytelnikiem (...)” (*idem, Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch 2004, s. 70–71, cyt. za: J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006, s. 47). Istotę sporów o granice autofikcji trafnie podsumował Jerzy Lis: „(...) definicja autofikcji będzie zależała głównie od intencji autora: podwójnego rozgrywania autobiografii i fikcji, szczerości deklaracji bądź w kwestii prawdy i kłamstwa, wyobrażenia o granicach autodyskrecji (autocenzury) oraz w pewnym zakresie od stopnia odporności psychicznej na jakość percepcji jego tekstów” (*ibidem*, s. 70).

<sup>65</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 114.

<sup>66</sup> Zob. P. Lejeune, *Wariacje...*, *op. cit.*, s. 35.

<sup>67</sup> M. Wagner-Egelhaaf, *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional*, [w:] *The Autofictional...*, *op. cit.*, s. 30.

własnego życia”<sup>68</sup>. Pisarz jako twórca autofikcyjnej gry jest zatem równocześnie jej widzem, uczestnikiem i wynikiem.

W pierwszym rozdziale niniejszej pracy, konstruję teoretyczny model konwersji literackich podmiotów, odwołując się do Foucaultowskich i Sloterdijkowskich koncepcji zdespiarytualizowanych praktyk ascetycznych jako sposobów autokreacji podmiotu. Choć zgodnie z myślą Sloterdijka autoformacyjna moc ascezy umożliwia podmiotowi duchowe i somatyczne wznoszenie się ponad siebie (nadając mu w ten sposób wertykalną orientację), istnienie „zewnętrznych czy metafizycznych atraktorów”<sup>69</sup> nie jest warunkiem koniecznym tak rozumianej przemiany. Z kolei autora *Historii seksualności* interesowała przede wszystkim konwersja pojmowana jako trzecia droga duchowej przemiany, praktykowana niejako w opozycji do platońskiej *epistrophe* (odwrócenia się od ziemskich pozorów ku rzeczywistości idealnej) i chrześcijańskiej *metanoi* (nawrócenia jako samowyrzeczenia, rezygnacji z siebie na rzecz prawdy objawionej)<sup>70</sup>. Wybór owej innej drogi jest zwrotem myślącej i odczuwającej jaźni ku sobie, a więc takim rodzajem nawrócenia, którego *telos* nie leży poza podmiotem (w sferze różnie definiowanej transcendencji), lecz znajduje się w nim samym. Już od starożytności ważne medium tego rodzaju przemiany stanowiły różnorakie praktyki pisarskie (np. *hypomnemata*), które analizował Foucault i którymi na swój sposób interesuje się także Sloterdijk. Według koncepcji filozofa z Karlsruhe nowoczesną sztukę (w tym również literaturę) należy postrzegać jako rodzaj ascezy, której celem jest osiągnięcie stanu swoistej wirtuozerii, manifestującej się w tendencji podmiotu do wertykalnego przekraczania siebie poprzez ciągłe piętrzenie trudności, gwałtowne zerwania z dotychczasowymi formami życia oraz wytwarzanie heterotopicznej przestrzeni konwersyjnej<sup>71</sup>. W owym wydzwigiwaniu się ponad siebie Sloterdijkowski *homo artista* jawi się jako istota relokacyjna, zmieniająca środowisko<sup>72</sup>, skłonna do ciągłych poszukiwań i ucieczek<sup>73</sup>, próbująca odnaleźć prawdziwego siebie, stającą się innym, będąca raczej procesem niż tożsamością o wyraźnie wyznaczonych granicach.

Zgodnie z tradycją arystotelesowską zasady etyczne prowadzą człowieka ku określonym nawykom, rozwijającym cnoty pojmowane jako *habitus*, to jest „potencja” uformowana „z wcześniejszych aktów, która aktualizuje się w aktach ponownych”<sup>74</sup>. Dzięki ćwiczeniom

---

<sup>68</sup> J. Lis, *Obrzeża...*, *op. cit.*, s. 92.

<sup>69</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 54.

<sup>70</sup> Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 212.

<sup>71</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 244–273, 299–335.

<sup>72</sup> Zob. P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *Neither Sun Nor Death*, transl. S. Corcoran, Los Angeles 2011, s. 334.

<sup>73</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 305–308.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 255.

w obrębie swego *habitusu* podmiot umacnia się w nawykach, tak jakby były one jego drugą naturą. W ten sposób osiągnięcie określonego wyniku działania przez podmiot poddany dyscyplinie staje się bardzo prawdopodobne. Nawykowo ukształtowana psyché tworzy inercyjną tożsamość będącą produktem społecznej tresury<sup>75</sup>. Jako alternatywę dla takiego silnie zdeterminowanego, systemowo domkniętego modelu tożsamościowego Foucault proponował koncepcję podmiotu (określanego w formie zwrotnej jako Siebie, *soi, self*)<sup>76</sup> otwartego na to, co zewnętrzne, będącego ciągle zmieniającym się procesem (permanentnym konwertytą), a zatem przeciwieństwem zamkniętej konstrukcji Ja (Ego), które – wedle określenia Agaty Bielik-Robson – „reprezentuje granicę między światem rzeczywistym a wyobrażonym, między zewnątrz a wewnątrz”, jest „autonomiczną i najważniejszą instancją życia psychicznego”<sup>77</sup>. W cyklu wykładów *Rządzenie żywymi* Foucault definiuje podmiotowość nie poprzez zestaw jej stałych cech, ale jako dynamiczne relacje i procesy. Zatem Foucaultowski podmiot jest „stosunkiem siebie do siebie”, „ćwiczeniem siebie przez siebie” oraz prawdą, „którą jednostka odkrywa głęboko w swoim wnętrzu”<sup>78</sup>. Z kolei Sloterdijk tożsamości bezpiecznie chroniącej się w *habitusie* przeciwstawia Nietzscheańską wizję podmiotu żyjącego w ciągłym napięciu między poczuciem własnego niespełnienia, wybrakowania, kalectwa a wertykalnym atraktorem, jakim jest obraz innego Siebie, przekształconego w wyniku autoterapeutycznej konwersji<sup>79</sup>. Zdolność do tak pojmowanego nawrócenia jest, wedle Sloterdijka, cechą dwudziestowiecznych „zbuntowanych inwalidów”, pragnących przezwyciężyć swą wyuczoną pasywność i bezradność, stanąć niejako na własnych nogach, a zatem odrzucić różnego rodzaju podpory (religijne, państwowe, ekonomiczne, obyczajowe)<sup>80</sup>. Wedle koncepcji autora *Krytyki cynicznego rozumu*, „konwersja nie jest przejściem z jednego systemu wiary na inny. Pierwotne nawrócenie dokonuje się jako opuszczenie pasywnościowego trybu egzystencji w jedności z czynem wejścia w aktywnościowy”<sup>81</sup>. Aktywność Sloterdijkowskiego kaleki-konwertyty kumuluje w jego aktach akrobatycznych, rozumianych jako secesja, to jest wyłamania się z przyjętego w obozie bazowym, letargicznego, nawykowego sposobu życia. Wybór nad-naturalności jest częścią *modus vivendi* artystów-akrobatów, secesjonistów opuszczających

---

<sup>75</sup> Zob. *ibidem*, s. 262.

<sup>76</sup> Foucaultowską koncepcję podmiotu szczegółowo analizuje Cezary Rudnicki w: *idem, Etyka..., op. cit.*, s. 25–41. Jak wyjaśnia: „W polskich tłumaczeniach przyjęło się, by *soi* poprzedzone rodzajnikiem *le* oddawać za pomocą pisanego wielką literą słowa »Siebie«, stąd mowa właśnie o etyce Siebie, ale także o kulturze Siebie, praktykach i technikach Siebie, pracy Siebie nad sobą czy stosunku siebie do Siebie” (*ibidem*, s. 25).

<sup>77</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 58.

<sup>78</sup> M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014, s. 143.

<sup>79</sup> P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*, s. 56–83.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 271.

krępujący *habitus* kalectwa w poszukiwaniu innej wersji siebie. Gdy tego rodzaju secesja dokonuje się w dziedzinie mowy i literatury, możemy za Foucaultem dostrzegać bliskość figur pisarza i szaleńca<sup>82</sup>: obaj w sposób szokujący dla pasywnych mieszkańców „obozu bazowego” wykraczają poza przyjętą normę. Dla Sloterdijka artystyczne zerwanie z *habituem* jest wyzwoleniem skumulowanej energii wynoszącej podmiot ku nowym przestrzeniom: „Jeśli uchwyci się w całej gwałtowności przeznaczenia nagłą i niezwykłą secesję tych, którzy opuszczają obóz bazowy i jego mieszkańców, to stanie się ewidentne, że teoria kultury może być uprawiana sensownie tylko jako opis katapult”<sup>83</sup>. Owe świeżo zdobyte przestrzenie stają się dla artystów-akrobatów heterotopiami w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Foucault<sup>84</sup>. Przenosząc się do heteroklitycznej przestrzeni, nie znajduje tam artysta-akrobata bezpiecznej przystani, w której słowa i rzeczy odnajdywałyby swe właściwe miejsce, objawiając jakąś ostateczną, dotychczas ukrytą prawdę. W heterotopiiach późnej nowoczesności słowom i rzeczom brakuje idei osadzającej konwertytę w tożsamości. Droga przebyta przez secesjonistę nie daje się ująć w spójną opowieść czy fabułę, a kolejne, tymczasowe inkarnacje Siebie nie nawarstwiają się niczym drzewne słoje, lecz migoczą w sferze nienazwanego i niemyślanego, istnieją jako „bulgocząca materia”<sup>85</sup>, z której wyłaniają się kolejne efemeryczne byty, mające charakter wzruszalnych hipotez.

Podążając za Foucaultem i Sloterdijkem, w rozdziale pierwszym przyjąłem założenie, że konwersja wielu współczesnych podmiotów literackich dokonuje się w powtarzalnych, obejmujących trzy zasadnicze momenty, cyklach przemiany: 1) rozpoczynających się **ascezą** Siebie okaleczonego, niepełnego, naznaczonego poczuciem utraty i ograniczoności; 2) przechodzących fazę gwałtownego wyzwolenia energii w **akrobatycznym** geście ucieczki od statycznych, ograniczających form życia w obozie bazowym; 3) kończących się spojrzeniem konwertyty na siebie z pozycji bytu przemienionego, innego Siebie, istnienia aktualizującego się jako jedna z własnych hipotez. Z perspektywy innego Siebie podmiot odkrywa prawdę o sobie jako bycie nieokreślonym, pozbawionym substancji, zmiennopostaciowym, stale poddanym imperatywowi secesji, ucieczki spod władzy zewnętrznych sił dyscyplinujących. Na gruncie literackich praktyk konwersyjnych odkrywanie owej prawdy wiąże się ze stosowaniem

---

<sup>82</sup> Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. B. Banasiak, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 249.

<sup>83</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 264.

<sup>84</sup> Zob. M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 7.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 294.

przez podmiot procedur **aleturgii**<sup>86</sup>, polegających na nieustannym wydobywaniu (wyznawaniu) i renegocjowaniu prawdy o sobie w sferze napięć między secesjonistyczną pozycją akrobata a inercyjnymi siłami „obozu bazowego”. Z wysokości innego Siebie, napisanego ponad „obóz bazowy”, można dostrzec, że pozostawiony w dole *habitus* jest dawnym, dobrze już zagospodarowanym szczytem. W owym konwersyjnym cyklu ascezy, akrobacji i aleturgii przemiana dokonuje się zatem w dynamicznym trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: Siebie jako przedmiotu ascezy, Siebie jako jej aktywnego podmiotu i Siebie jako innego, tymczasowego, ciągle aktualizującego prawdę o sobie.

Zawężając przedmiot rozprawy zasadniczo do narracji autofikcyjnych, zakładam, że konwersje kreowanych w nich podmiotów dokonują się, po pierwsze, poprzez różnorodne praktyki ćwiczeniowe (**ascetyczne**), mające miejsce zarówno na płaszczyźnie życiowej empirii, jak i w przestrzeni tekstowej, po drugie, na drodze **akrobatycznych** zerwań z dotychczasowym życiowym i pisarskim *habitusem* oraz z tożsamościową ciągłością, po trzecie, jako gry prawdy uprawiane w ramach definiowanych za Foucaultem procedur **aleturgicznych**<sup>87</sup>, pozwalających wydobyć na światło dzienne subiektywną prawdę, angażujących dwoistą, sylleptyczną naturę podmiotów literackich. Istotnym wymiarem tego modelu jest interdyskursywność rozumiana w trojaki sposób: jako wykorzystywanie w praktyce pisarskiej określonych, utrwalonych w kulturze technik ascetycznych w akcji „zwrotu-ku-sobie”, jako literackie sposoby porzucania *habitusu* przy pomocy cudzych dyskursów oraz jako sposoby odkrywania subiektywnej prawdy w autofikcyjnych potyczkach z dyskursywnymi formacjami, narzucającymi określone wizje świata w formie wiedzy pozostającej w nierozzerwalnym związku z władzą.

Proponowany przeze mnie model literackiej konwersji wymagał weryfikacji i modyfikacji stosownie do wniosków uzyskanych w praktyce interpretacyjnej. Mam podstawy, by sądzić, że jego przydatność nie ogranicza się do utworów autofikcyjnych, jednak z opisanych wcześniej powodów związanych z dwoistą naturą podmiotów sylleptycznych uznałem, że autofikcyjność stanowi właśnie ten sposób istnienia rzeczywistości tekstowej, który pozwoli wydobyć najbogatszy zestaw technik wspomagających konwersję. Dlatego też bohaterami niniejszej rozprawy są prozaicy, którzy w swojej poetyce wykorzystują autofikcyjność wielokrotnie, konsekwentnie, w sposób różnorodny, tworząc swoiste ciągi tekstów pozostających w nieustannym dialogu z ich realnymi życiorysami. Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk

---

<sup>86</sup> Zgodnie z definicją Foucaulta aleturgia to „zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiadalne, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę” (M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, op. cit., s. 27).

<sup>87</sup> Zob. *ibidem*, s. 27.



i Andrzej Stasiuk – bo o nich mowa – należą przy tym do jednego pokolenia pisarzy urodzonych około roku 1960 i debiutujących w latach 90. Owa wspólnota pokoleniowa jest istotna z uwagi na jeszcze jedną łączącą ich cechę, jaką jest stała obecność w ich życiorysach i twórczości wątków anachoretycznych polegających na prowadzeniu życia poza z góry narzuconymi wspólnotami i *habitusami* (lub na ich obrzeżach), co wiąże się ze stale ponawianymi aktami secesji z owej wspólnej rzeczywistości i podążaniem ku prywatnym literackim i życiowym heterotopiom. Ujmując rzecz niejako z lotu ptaka, kreowane przez nich literackie podmioty dokonują (na różne sposoby) secesji od tej samej rzeczywistości, której narodziny zbiegają się z latami ich debiutów i z demokratycznym przełomem roku 1989. Rzeczywistość ta dynamicznie ewoluowała w stronę liberalizacji, okcydentalizacji i urynkowania rozmaitych form życia zbiorowego, co skutkowało opisywaną przez Przemysława Czaplińskiego „wymianą wielkich narracji”<sup>88</sup>. Proza każdego z bohaterów tej rozprawy na swój sposób wpisuje się w ten przełom.

Miejscem życia autofikcyjnych podmiotów kreowanych w prozie Bawółka są podtarnowskie Ciężkowice, których małomiasteczkowo-wiejska rzeczywistość sama w sobie jest przestrzenią oddaloną od ośrodków dynamicznych zmian społecznych. Umieszczone przez Bawółka w tej sferze autofikcyjne osoby anachorezę mają niejako „we krwi”; zmagają się bowiem ze swoim nieprzystosowaniem do życia we wspólnocie, z poczuciem własnej inności, opisywanej jednocześnie jako rodzaj upośledzenia i wybrania (powołania do szczególnej roli, jaką jest pisarstwo). Z kolei anachoreza, pojmowana jako ucieczka przed różnymi formami zniewolenia, w tym przed opresją społeczną, jest stale przewijającym się, niekiedy wręcz obsesyjnym motywem w twórczości Bieńczyka, szczególnie silnie wyeksponowanym we wczesnej powieści *Tworki*, w tomie esejów *Jabłko Olgi, stopy Dawida* oraz w niedawno wydanej antologii *Krzywo jedzie, kto ucieka. Ucieczki w czasach romantyków*. Spośród Bieńczykowych ucieczek na plan pierwszy wysuwa się silnie osadzona w biografii pisarza secesja od życia teoretycznego, będącego udziałem ludzi nauki, ku różnym formom gimnastycznego „akrobatyzmu” oraz ku autofikcyjności jako formie istnienia wyzwalającej „ja” z okowów raz na zawsze zdefiniowanej tożsamości *homo theoretica*. Innego rodzaju życiowa anachoreza jest fundamentem konwersyjnej prozy Stasiuka. Polega ona w pierwszym rzędzie na podjęciu przez pisarza w połowie lat 80. decyzji o porzuceniu Warszawy i zamieszkaniu w niewielkiej wiosce w Beskidzie Niskim. Krok ten, będąc aktem konwersyjnym o fundamentalnych konsekwencjach życiowych, począwszy od powieści *Białe*

---

<sup>88</sup> Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

*kruk* definiował autofikcyjny związek pomiędzy motywami konwersyjnymi w życiorysie pisarza i w jego utworach. Ów związek szczególnie silnie narzuca się w prozie podróżniczej Stasiuka, w której podwójny status ontologiczny podmiotów nie budzi większych wątpliwości. Wędrowniki Stasiukowych person, będące same w sobie aktami zerwania z zastaną rzeczywistością, są poszukiwaniem subiektywnego sensu, który zawsze skrywa się gdzieś w głębi, pod fałszującymi rzeczywistość nawarstwieniami kultury, pod narzuconymi z góry dyskursami władzy-wiedzy.

Wybór tych trzech prozaików miał wpływ na układ kolejnych części rozprawy. Opisana w rozdziale drugim twórczość Waldemara Bawołka posłużyła przede wszystkim jako egzemplifikacja pisarskich reguł ascetycznych. W rozdziale trzecim proza Marka Bieńczyka została zinterpretowana w kontekście konwersyjnych procedur akrobatycznych. Analityczno-interpretacyjną część pracy zamyka rozdział czwarty, w którym z pisarstwa Andrzeja Stasiuka zostały wydobyte wątki aleturgiczne, odczytywane przede wszystkim jako autofikcyjne procedury odkrywania subiektywnej prawdy. Przypisanie każdemu z prozaików tylko jednego, wybranego aspektu procesu konwersyjnego nie oznacza jednak, że nie byłoby możliwe wyodrębnienie u każdego z nich technik konwersyjnych mieszczących się jednocześnie w obrębie procedur ascetycznych, akrobatycznych i aleturgicznych. Z tego też powodu w każdym rozdziale obok tematu wiodącego zasygnalizowano możliwe drogi interpretacji prowadzące do ujawnienia wszystkich etapów cyklu konwersyjnego. Decyzja o zawężeniu obszaru badania twórczości każdego z trzech twórców wynikała z przeświadczenia, że warto przyjrzeć się w sposób bardziej szczegółowy tym aspektom konwersji podmiotu, które, po pierwsze, wydają się najbardziej charakterystyczne dla każdego z wybranych pisarzy z uwagi na związek materii biograficznej z narracjami autofikcyjnymi, po drugie, pozwalają w największym stopniu dostrzec związki pomiędzy przedstawianymi w narracjach technikami Siebie a poetyką tekstów literackich, wreszcie po trzecie, stwarzają największą możliwość wyodrębnienia w procesach wewnętrznej przemiany podmiotów technik interdyscyplinarnych.

W rozdziale drugim proponuję w związku z tym odczytanie utworów Waldemara Bawołka w kontekście kynickiego, ascetycznego modelu „innego życia”, poddanego reinterpretacji w tekstach Foucaulta i Sloterdijka. Punktem wyjścia analizy pisarstwa ciężkowickiego prozaika jest rozpoznanie tych elementów jego biografii, które w istotny sposób wiążą się z postawami reprezentowanymi przez autofikcyjne podmioty jego tekstów. Najważniejsze tego rodzaju rozpoznania biograficzne wiążą się z podwójnym wyobcowaniem Bawołka: z rodzinnego miasteczka, gdzie stanowi on rodzaj nieprzystającej do lokalnego *habitusu* osobliwości, i z szeroko pojętego środowiska literackiego, które przez długie lata skąpiło jego twórczości

należnego uznania. Wieloletnie pozostawanie autora *Bimetalu* na marginesie życia literackiego wiązało się, moim zdaniem, z pewną bezradnością wydawców i krytyków wobec fenomenu tej prozy, z początkowym sytuowaniem jej po stronie twórczości eksperymentalnej, noszącej znamiona postmodernistycznej gry z tekstowymi konwencjami. W pierwszych recenzjach utworów Bawółka całkowicie pomijano wpisane w nie sensy egzystencjalne oraz wymiar etyczny ich autofikcyjności. W rozdziale stawiam tezę, że fenomen rosnącej popularności tej twórczości w ostatnich kilku latach należy rozpatrywać również w szerszym kontekście zmian, jakie po 2000 roku dokonały się w obrębie wiodących stylów recepcji literatury. Ogólnie rzecz ujmując, zmiany te polegały na odchodzeniu od strukturalistycznych i poststrukturalistycznych modeli odbioru w stronę orientacji uwzględniających w szerszym wymiarze etyczny i transformacyjny wymiar literatury, co należy wiązać z tak zwanym zwrotem etycznym w literaturoznawstwie<sup>89</sup>.

Poszukując etycznej płaszczyzny odniesienia dla postaw reprezentowanych przez autofikcyjne podmioty Bawółka, dochodzę do wniosku, że ich *modus vivendi* sytuuje się blisko kynickiego paradygmatu egzystencjalnego. Za ustaleniami Michela Foucaulta i Dominique'a Maingueneau<sup>90</sup> traktuję myśl kynicką jako jeden z dyskursów konstytuujących kulturę europejską – jako matrycę kulturową przepisywaną na przestrzeni stuleci przez rozmaite szkoły i formacje. Za odmiany tego modelu życia można uznać ewoluujące od końca XVIII formuły życia artystycznego, na swój sposób nawiązujące do romantycznego indywidualizmu i wyobcowania twórcy. Próby rozpoznania etycznego, konwersyjnego, a w szczególności ascetycznego wymiaru twórczości Bawółka w sposób nieunikniony prowadzą ku rozważaniom nad jej performatywnym charakterem, nad wpisanymi w nią sposobami działania (ćwiczenia) poprzez wypowiedź literacką. Identyfikując tekstowe reguły ascetycznych powtórzeń (które w twórczości Bawółka nieraz nawiązują do refrenicznej struktury katolickich modlitw), należy pamiętać o kulturowo zakodowanym w nich konwersyjnym znaczeniu (modlitwa ma przemieniać modlącego się), który wykracza poza tekst rozumiany jako skomponowany według określonych reguł zestaw znaków. Nie rezygnując z instrumentarium tekstologicznego, sprawdzającego się przy opisie utworów literackich jako swego rodzaju wytworów, materii (*textum*), odwołuję się do pojęcia dyskursu, który w większym stopniu niż pojęcie tekstu

---

<sup>89</sup> Zob. M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1; A. Skrendo, *Dwa typy krytyki etycznej i ich pogranicze*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3; D. Ulicka, „Zwrot” etyczny (O narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza), [w:] *eadem*, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 351–382.

<sup>90</sup> Zob. D. Maingueneau, *Dyskurs literacki. Paratopia i scena wypowiedzenia*, przeł. H. Konicka, Warszawa 2015, s. 81.

uwzględnia performatywny wymiar utworów traktowanych jako narzędzia ascezy i konwersji. Proza będąca jednocześnie dyskursem i ascezą, a więc wykraczająca poza tekst (wytwór), wchodzi z innymi dyskursami (literackimi i pozaliterackimi) w relacje, które na nowych zasadach wpisują się ramy intertekstualności zakreślone przez ujęcia strukturalistyczne i poststrukturalistyczne. Intertekst (T'), w rozumieniu Michaela Riffaterre'a, jest „tekstem idealnym”, „którego fragmenty zakodowane w T [tekście, przyp. J.B.] funkcjonują tam tylko metonimicznie poprzez swoje presupozycje”<sup>91</sup> i mogą zostać odkodowane za pośrednictwem I (interpretantu). Przenosząc tę zasadę na grunt teorii literatury posługującej się pojęciem dyskursu, możemy mówić o obecności „interdyskursu” jako idealnej formy słownego działania, którego dynamika jest wynikiem różnego rodzaju interakcji dyskursu literackiego z innymi (literackimi i pozaliterackimi) dyskursami. Co istotne, szczególny typ relacji może łączyć dyskursy literackie z dyskursami mającymi w kulturze status Źródła, z którego wypływają rozmaite formacje myślowe, szkoły, systemy etyczne i estetyczne. W konsekwencji takich założeń ascetyczny dyskurs kynicki został przedstawiony jako konwersyjny dyskurs konstytuujący (źródłowy), w który szeroko wpisuje się proza Waldemara Bawołka.

W omawianym rozdziale drugim podejmuję także próbę wydobycia interdyskursywnych związków pomiędzy ideałem „innego życia” w jego klasycznej, Diogenesowskiej formie a wzorcem etycznym wyłaniającym się w całościowego odczytania prozy Bawołka. Proponuję zatem interpretację twórczości ciężkowskiego prozaika jako literackiej manifestacji i zarazem narzędzia ćwiczącego życia wpisującego się w kynicką tradycję ćwiczeń duchowych, w obrębie której kluczową rolę odgrywa ideał szczerości oraz służące jego realizacji reguły bezwstydnosci, ubóstwa, czujności i suwerenności. Taka interpretacja wskazuje jednocześnie na nierozzerwalny związek między ascetycznym wymiarem tej prozy a jej funkcją akrobatyczną (rozumianą tutaj jako nieustanne przekraczanie norm „obozu bazowego”) i aleturgiczną (jako swoistą realizację kynickiej idei prawdy). Narratorzy wszystkich utworów Bawołka (a zwłaszcza powieści *To co obok*, *Echo słońca* i *Furtka przy dozorczy*) są wiecznymi autsajderami, odrzucającymi reguły życia każdej społeczności, w jakiej przychodzi im żyć, wierzącymi, że tylko bycie nikim umożliwi prawdziwe bycie sobą. Podobnie jak w świecie kyników i cenobitów, w literackim uniwersum Bawołka wartość człowieka poznaje się wówczas, gdy jest on zupełnie nagi, a radykalna bezkompromisowość jest warunkiem *sine qua non* autentyczności pisarstwa.

---

<sup>91</sup> M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 303.

Wychodząc od koncepcji „ja” sylleptycznego, proponuję odczytanie prozy Bawołka jako jednocześnie wytworu artystycznego i medium transformacji podmiotu. W konsekwencji takiego spojrzenia przyjmuję, że autofikcyjne instancje w prozie Bawołka stanowią autokreacyjną funkcję autora; literackie osoby uprawiają ascezę w jego imieniu i niejako w jego zastępstwie. Dzięki ascetycznym technikom konwersyjnym przedstawione w tej twórczości kynickie „inne życie” staje się pośrednio także życiem realnym. Autofikcyjne podmioty, dzięki zasadzie *syllipsis*, wytwarzają bowiem transformacyjną energię niezbędną do uwolnienia realnej egzystencji spod inercyjnych sił „obozu bazowego”.

W rozdziale trzecim, poświęconym technikom akrobatycznym w twórczości Marka Bieńczyka, podejmuję próbę wyjaśnienia, w jaki sposób początkowo dwuwarsztatowe (akademickie i literackie) pisarstwo autora *Terminalu* ewoluowało w stronę hybrydycznej, wielogatunkowej formuły eseistycznej. Nawiązując do Sloterdijkowskiej koncepcji życia teoretycznego (*bios theoreticos*), ewolucję tę przedstawiam jako wyraz postawy niechętniej tworzeniu spójnych teoretycznych ram dyskursu naukowego oraz konstruowaniu wyraźnie określonej tożsamości człowieka nauki. Postawa ta znajduje wyraz w coraz wyraźniejszym ujawnianiu się w eseistyce Bieńczyka podmiotów sylleptycznych, umieszczanych w heterotopicznych przestrzeniach akrobatycznego aktywizmu (stanowiącego alternatywę dla letargicznej postawy „człowieka teoretycznego”). Kreując tego rodzaju osoby, pisarz sięga po charakterystyczne dla wyobraźni melancholijnej topoty wertykalnej poetyki wznoszenia się i upadku, w wyraźnym nawiązaniu do poetyki przestrzeni Bachelarda. W niechęci Bieńczyka do dyskursów literaturoznawczych silnie ugruntowanych w teorii, w jego antysystemowym i subiektywnym stylu myślenia o kulturze, ujawnia się wpływ myśli krytycznej ukształtowanej w kręgu Szkoły Genewskiej (przede wszystkim w wydaniu Georgesa Pouleta i Jeana Starobinskiego).

W rozdziale dokonuję także charakterystyki uprawianej przez Bieńczyka formy eseju. W rozumieniu autora *Książki twarzy* esej jest rodzajem ćwiczenia Siebie jako bytu niestałego, ruchliwego, rozpiętego pomiędzy różnymi postaciami istnienia; jego forma odtwarza napięcia zrodzone z pośrednich, zmiennopostaciowych, niedomkniętych kształtów ludzkiej egzystencji. Egzystencjalnym odpowiednikiem przywoływanego wielokrotnie przez prozaika metaforycznego określenia eseju jako tańca jest życie wymagające balansowania (utrzymywania się w stanie równowagi między napięciem a rozluźnieniem), przebywania w niebezpiecznej strefie napięć, której generalną zasadę obrazuje Nietzscheńska alegoria

linoskoczka. Podążając za rozpoznaniem Sendyki<sup>92</sup>, uznającej napięcie za kluczową kategorią estetyczną eseistyki, interpretuję Bieńczykową formułę eseju jako ćwiczenie się w byciu „pomiędzy”. W eseistyce autora *Przejrzystości*, niczym w figurach tanga, rozwija się dialektyka ofensywy i ucieczki.

W dalszej części rozdziału wykazuję, że w obrębie eseju jako gatunku „akrobatycznego”, taniec jest jednym z tych toposów ruchu, które Bieńczyk podejmuje wciąż na nowo, z książki na książkę poszerzając jego znaczeniowy potencjał. Jednym ze stale przewijających się wątków *Kontenera* jest doświadczenie flamenco, w którym uczestniczy eseistyczny podmiot. Z rytualnego tańca wysnuwa Bieńczyk literacką technikę ożywienia narracji i zapadania w letarg, napięcia i rozluźnienia formalnych rygorów, linearnego porządku i eseistycznej dygresyjności, przechodzenia od Siebie sprzed eseistycznego płąsu ku innemu Sobie – bytowi poddanemu tanecznej dynamice przemiany. Metafora tańca służy Bieńczykowi także do podważania referencyjnej wartości twórczości słownej, jej zdolności do rekonstrukcji doświadczeń zmysłowych. Sięgając po taneczne przenośnie, podważa autor *Terminalu* zdolność pisma i filologii do unieważniania kartezyjańskiego dualizmu myśli i rzeczy, umysłu i ciała, znaku i jego desygnatu. W tanecznych ruchach wyraża się modernistyczne pragnienie odnalezienia formy pozwalającej na synestetyczne połączenie różnorodnych wrażeń zmysłowych dostępnych w bezpośrednim doświadczeniu. Akrobatyczne, taneczne, karnawałowe motywy prozy Bieńczyka interpretuję także jako wyraz nieufności w stosunku do wymogów heurystycznej spójności wywodu. Autor *Książki twarzy* odchodzi od opisywanej przez Foucaulta w *Archeologii wiedzy* „zasady spoistości” naukowego dyskursu, dążącego do ustanowienia teleologicznych zasad, skrywającego przypadkowość własnych reguł pod fasadą myślowego ładu. W opozycji do idealizmu owych skalających konstruktów Bieńczyk pokłada ufność w nieciąglej, eliptycznej formule eseistycznego „sobąpisania”, która jawi się jako medium bardziej sposobne do wyrażenia doświadczenia balansującego „na krawędzi” człowieka-akrobata.

W kontekście Sloterdijkowskiego akrobatyzmu analizuję także motywy ucieczki w twórczości Bieńczyka. W literackiej „fugologii” autora *Terminalu* wyróżniam dwa przenikające się wymiary: polityczny, obejmujący ucieczkę jednostki spod jarzma władzy, i egzystencjalny, w którym imperatyw rejterady, dezercji, fugi tworzy *modus vivendi* wymykający się próbom dyskursywnych wyjaśnień. Pierwszy z wątków szczególnie wyraziście został wyeksponowany w *Tworach*. Wymiar polityczny odgrywa nieco mniejszą

---

<sup>92</sup> R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 31.

rolę w eseistyce Bieńczyka, ustępując zagadnieniom natury egzystencjalno-artystycznej (ucieczka przed uwięzieniem w dyskursie, języku, tożsamości, formie literackiej). W owej egzystencjalnej perspektywie pisarz kreuje fikcyjne i autofikcyjne figury „artystów ucieczek”, których fugi odczytuję jako próby nadnaturalnego, akrobatycznego stąpania na czubkach palców. Podwójny biograficzno-fikcyjny status tekstowych podmiotów Bieńczyka pozwala sądzić, że w jego twórczości akt pisania jest praktyką życiowej przemiany, nieustannym wypróbowywaniem i przepisywaniem siebie. Dlatego tropienie przez autora *Terminala* wątków fugologicznych w różnych (nie tylko literackich) utworach można traktować samo w sobie jako ćwiczenie się w sztuce anachorezy.

Swoistość eseistyki Bieńczyka staram się ukazać także dokonując analizy wykorzystywanego przez pisarza motywu i zarazem pisarskiej formy „kontenera”. W perspektywie konwersyjnej kontener (jako technika życia i pisania, Foucaultowskiego „sobąpisania”) wyrasta z myślenia secesjonistycznego i heterotopicznego, etycznie dowartościowującego doświadczenia utraty oraz permanentnego, melancholijnego nienasyceńca. Owo niedefiniowalne poczucie braku rodzi w kreowanych przez Bieńczyka podmiotach imperatyw przemiany, której celem nie jest jednak uleczenie chorej duszy, lecz podtrzymywanie choroby jako etycznie motywowanego dystansu wobec społeczności złożonej z jednostek przekonanych o niepodważalności własnych, ideologicznie poprawnych, a więc „zdrowych” poglądów na świat. Kontener postrzegam jako formułę ambiwalentną. Z jednej strony więzi ona podmiot w gorsecie mowy i jej gatunków, z drugiej – jest przestrzenią konwersji dokonującej się za sprawą słownej ascezy (dyscypliny), będącej przygotowaniem do genologicznej ucieczki w stronę form jeszcze nie odkrytych. Imperatyw konwersji Bieńczykowych podmiotów rodzi się pomiędzy aktem gromadzenia cudzych wypowiedzi (ćwiczenia siebie w dialogu z innymi) a pragnieniem oddalenia się ku idiosynkratycznym przestrzeniom słowa.

Osobne miejsce poświęcam interdyskursywnemu wymiarowi eseistyki Bieńczyka, wskazując, że jej akrobatyzm podporządkowany jest zasadzie konwersji rozumianej jako gwałtowne przejścia od uwięzienia (w języku, teorii, konwencji, gatunku, tradycji) ku chwilowym wyzwoleniom. Analizując wybrane fragmenty *Przezroczyści*, proponuję formułę „odskoczni” (czy też Sloterdijkowskich „katapult”) dla określenia mechanizmów wprawiających tekstowe podmioty w konwersyjny ruch i inicjujących proces przemiany Siebie w innego Siebie. W tym kontekście wykorzystuję retoryczny termin *enargeia*, oznaczający technikę obrazowego unaoczniania, której zmodyfikowane formy odnajduję w esejach Bieńczyka. Końcowa część rozdziału stanowi próbę wykazania, że interdyskursywność tej

prozy nie sprowadza się do wymiaru czysto tekstualnego, lecz stanowi swoistą technikę duchowej przemiany autofikcyjnych podmiotów, metodę totalnego wniknięcia w duchowo-cieleśną przestrzeń innego, nie tyle w sensie wejścia w rolę, ile w znaczeniu inkarnacji – ożywienia innego w sobie.

Rozdział czwarty pracy jest efektem poszukiwania w prozie Andrzeja Stasiuka konwersyjnych technik aleturgicznych, to jest metod transformacji podmiotu poprzez wydobywanie na światło dzienne subiektywnej prawdy w opozycji do prawd ustanawianych przez wiodące dyskursy władzy-wiedzy. Wyznania Stasiuka dotyczące jego życiowej anachorezy (ucieczki z Warszawy na głęboką prowincję) tworzą pozycję wyjściową i autobiograficzny punkt odniesienia dla interpretacji anachoretycznych postaw kreowanych przez pisarza autofikcyjnych i fikcyjnych postaci. Gestem założycielskim Stasiukowej anachorezy jest autobiograficzna parodia doświadczenia akrobata, ukazująca bezsens wyczynów zrodzonych z imperatywu wertykalnego przekraczania siebie, heroicznego, agonistycznego dążenia do coraz to wyższej pozycji w zawodach rozgrywanych na rozmaitych światowych arenach. Moment konwersyjny w życiu podmiotów prozy Stasiuka nie polega na prostej rewelacji sensu, lecz na objawieniu *à rebours*, na dostrzeżeniu apokaliptycznych znaków końca w bezsensie egzystencji podporządkowanej wiodącym dyskursom władzy. Pragnienie doświadczenia sensu przeplata się w tej twórczości z niechęcią do fikcji zrodzonych w umysłach owładniętych przez utopijne teorie, a zmierzających do zastąpienia epistemologicznej pustki narracjami zakładającymi, że logika i chronologia są synonimami prawdy. Tego rodzaju ambiwalencja pragnienia i awersji buduje dramatyczne napięcie w powieści *Biały kruk*, zinterpretowanej przeze mnie jako utwór apokaliptyczno-kaliptyczny, to jest wpisujący się w dwie fundamentalne tradycje definiowania i interpretowania rzeczywistości, wyodrębnione przez Michała Pawła Markowskiego:

Tradycja grecko-chrześcijańska, apokaliptyczna, pozwala jej [interpretacji – przyp. J.B.] wprawdzie mieć nadzieję na odsłonięcie sensu, narzuca jej jednak tym samym, jak powiedzieliby fenomenologowie, apodyktyczną samooczywistość. Z kolei tradycja mesjanistyczna, kaliptyczna, nie pozwala zamknąć sensu w retoryce jednoznacznego objawienia, łatwo jednak grzęźnie w innej niebezpiecznej retoryce – retoryce biernej rezygnacji<sup>93</sup>.

W prozie Stasiuka stan aporii wynikający z jednoczesności pragnienia odkrycia sensu i potrzeby wiary w jego nieprzeniknioną naturę jest wyrażany przy pomocy metafor

---

<sup>93</sup> M.P. Markowski, *Między widzialnym i niewidzialnym*, [w:] *idem, Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 59.



geologicznych, które interpretuję poprzez analogię do pojęcia palimpsestu. W tym kontekście aleturgiczne procedury stosowane przez Stasiukowe podmioty jawią się jako metody podważania prawd objawiających się na drodze odsłaniania kolejnych apokaliptycznych zasłon (zdejmowania kolejnych warstw dyskursywnego „nadkładu”). Efektem zastosowania metody apokaliptycznej bywa w tej prozie objawienie negatywne, swoista epifania nicości.

Próbując uchwycić wątki aleturgiczne w twórczości Stasiuka, przyjąłem, że typowym początkiem transformacyjnej pracy jego fikcyjnych i autofikcyjnych podmiotów jest anachoreza – forma kontraprowadzenia polegająca na uwolnieniu się od dotychczasowego *habitusu* i tożsamości, stanowiąca wstępny warunek przewyciężenia linearnego czasu (*chronosu*) światowej doczesności i dokonania zwrotu ku kairotycznej, „sposobnej chwili”<sup>94</sup> objawienia (by odwołać się określenia zapożyczonego przez Giorgia Agambena od Pawła Apostoła). Posługując się terminem Foucaulta, miejsca Stasiukowej anachorezy można określić mianem heterotopii kryzysu. Podczas gdy celem przebywania w takich miejscach jest apokaliptyczne odsłonięcie sensu, ostatecznym efektem tak pojętej ascezy bywa kaliptyczne doświadczenie pustki i acedia, będąca skutkiem ubocznym owego negatywnego objawienia. Konwersyjne przewyciężenie tego stanu dokonuje się poprzez wyzwolenie w Stasiukowych acedykach energii tymotejskich, popychających ich ku podróżom, które są jednocześnie formą akrobatycznego wyczynu i próbami odsłonięcia ukrytego sensu. Odbywa się to przy pomocy opisaną w *Dukli* i rozwijanej w kolejnych utworach „metody geologicznej”, polegającej na odrzuceniu wszelkich metodycznych sposobów konstruowania prawdy. W „metodzie” tej chodzi o intuicyjne poszukiwanie sensu w szczelinach, nieciągłościach, rozstępach w pozornie jednolitej „stratygrafii” istnienia. W rozdziale ujawnia się intrygujące podobieństwo między „metodą geologiczną” Stasiuka a antyplatońską, Nietzscheańsko-Foucaultowską genealogią. Podobnie jak Foucault, autor *Fado* stosuje swoją aleturgiczną technikę głębinową w zasadniczo w trzech celach: po pierwsze, do parodiowania narracji wyprowadzających sens z jego mitycznych źródeł, po drugie, do przeciwstawienia się dyskursom, których dogmatem jest odwoływanie się do tożsamości i ciągłości, po trzecie, do podważania prawd będących produktem dyskursów historycznych, by osiągnąć tymczasowy, kaliptyczny stan *apatheia*, wolny od wszelakich aleturgicznych roszczeń. Te trzy funkcje Stasiukowej „metody” przedstawiam, dokonując interpretacji wybranych fragmentów tomów *Osiółkiem*, *Opowieści galicyjskie*, *Wschód* i *Przewóz*.

---

<sup>94</sup> G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 85.

W kolejnej części rozdziału podejmuję próbę interpretacji twórczości Stasiuka w kontekście Cioranowskiego apofatyizmu. Autor *Dukli* zdaje się podzielać przekonanie Ciorana o pierwotnym, genezyjskim skażeniu natury ludzkiej. W wyniku zerwania więzów z naturą człowiek stał się stworzeniem wyalienowanym, cierpiącym i „upadłym w czas”. Dezawuuując ludzkie aspiracje do poszerzenia obszarów wiedzy i władzy, podążając za tradycją teologii negatywnej, Cioran ustanawia własne życiowe cele: stać się nikim, zrezygnować ze wszelkich dążeń, osiągnąć absolut nicości. Próbując wyzwolić „ja” z tożsamościowych iluzji, Stasiuk wkracza na Cioranowską *via negativa* w sposób dosłowny, podróżując po zapadłych prowincjach Europy Środkowej – terenach o rozmytej tożsamości. W przeciwieństwie do radykalnego sceptycyzmu autora *Historii i utopii*, wołowiecki prozaik w wielu utworach wyraża niejasną nadzieję na doświadczenie jakiejś formy objawienia na swoich drogach „do Babadag”, to jest – donikąd. Aby nakreślić pełniejszy obraz Stasiukowych „ćwiczeń negatywnych”, odrębną część rozdziału poświęcam odczytaniu w duchu Cioranowskim eseju *Rășinari*, który ujmuję jako przykład konwersyjnej, apofatycznej techniki Siebie. Na koniec, antyhumanistyczne i antyracjonalistyczne wątki w twórczości Stasiuka i Ciorana zestawiam z rozpoznaną przez Johna Bernauera<sup>95</sup> Foucaultowską ideą negatywnej antropologii.

W podsumowaniu rozdziału autobiograficzność prozy autora *Fado* skonfrontowałem z jej fikcyjnością, by powrócić do jednej z głównych idei niniejszej rozprawy, jaką jest teza o konwersyjnej funkcji autofikcji. W tej części studium podjąłem bowiem próbę wpisania autofikcyjnych narracji Stasiuka w całość przedstawionego w rozdziale pierwszym modelu duchowej przemiany, którego zasadniczymi elementami są asceza, akrobacja i aleturgia. I chociaż to właśnie techniki ujawniania prawdy zostały wyeksponowane jako najistotniejszy z konwersyjnych wymiarów omawianej prozy, lektura rozdziału czwartego prowadzi do wniosku, że bez aspektów ascetycznych i akrobatycznych obraz przemiany Stasiukowych podmiotów byłby niepełny i nie do końca zrozumiały. Uwaga ta dotyczy także pozostałych dwóch bohaterów rozprawy, dlatego też dokonując analizy wymiaru ascetycznego prozy Bawółka i akrobatycznego prozy Bieńczyka, w ograniczony, acz wyraźny, sposób zaznaczam obecność pozostałych dwóch faz konwersyjnego procesu.

---

<sup>95</sup> Zob. J. Bernauer, *The Prisons of Man: An Introduction to Foucault's Negative Theology*, „International Philosophical Quarterly” 1987, nr 4.

# ROZDZIAŁ 1. ASCEZA, AKROBACJA, ALETURGIA. LITERACKIE TECHNIKI KONWERSYJNE

## 1.1. Literatura jako medium konwersji

Ponowne odkrycie istnienia autora w tekstach literackich, w postaci „śladowej” (za Rolandem Barthesem) lub w formie „sobąpisania” (za Michelelem Foucaultem) – dostrzeżenie jego obecności w jednoczesnym, pozatekstowym i tekstowym doświadczeniu – jest konsekwencją ewolucji, jaka od lat 60. XX wieku dokonywała się w obrębie teoretycznoliterackich koncepcji podmiotu<sup>96</sup>. Odwrót od ufundowanego na gruncie fenomenologii i strukturalizmu założenia autonomii dzieła literackiego był wspierany przez Barthesa i Foucaulta, autorów teorii głoszących wcześniej „śmierć autora” czy też zbędność jego figury w praktyce interpretacyjnej<sup>97</sup>. „Ożywienie” podmiotu tekstowego i zarazem głosu autorskiego wpłynęło między innymi na zainteresowanie literaturoznawców poetyką doświadczenia jako formułą obecności „ja” w tekstach kultury. Strukturalnie spójną i uporządkowaną wizję utworu, będącego przedmiotem pozbawionym swego „transcendentnego” podmiotu, zastępuje koncept, w obrębie którego relacje między autorem, tekstem i światem stanowią trudny to rozdzielenia splot powiązań, znacznie bardziej skomplikowanych niż to zakładano w obrębie dualistycznej, podmiotowo-przedmiotowej wizji świata i literatury. Wzajemne oddziaływania autora i bohatera literackiego wykraczają poza proces stwarzania fikcyjnej postaci, która w sposób pasywny domaga się zamknięcia w określony kształt artystyczny. Forma stwarza bowiem również swego twórcę lub odtwórcę; kreując podmiot jako innego Siebie, autor wchodzi z owym tworem w transformacyjny dialog. Wypowiadający się w tekście podmiot jest jednocześnie przedmiotem tekstowej reprezentacji. Jak to ujął Ryszard Nycz: „Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada”<sup>98</sup>. W konsekwencji, rozróżnienie między światem tekstowym a światem empirycznym traci sens; nie ma możliwości zakwestionowania prawdomówności tekstu, gdyż teksty włączone w porządek życia swych twórców niejako automatycznie tracą status fikcji<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.

<sup>97</sup> Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2; M. Foucault, *Kim jest autor?*, [w:] *Powiedziane...*, *op. cit.*, s. 199–219.

<sup>98</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 69.

<sup>99</sup> Według Andrzeja Zieniewicza sformułowana przez Ryszarda Nycza koncepcja podmiotu w „literaturze sylwicznej” wychodzi od innego pytania niż koncepcja autobiografii literackiej, o której pisze Philippe Lejeune w *Pakcie autobiograficznym (bis)*. Jak dowodzi autor *Paktów i fikcji*: „Lejeune pyta więc ostatecznie o to, jak możliwe jest połączenie sprzecznych porządków referencji i fikcji. W literaturze sylwicznej pojawia się zaś

Ustanawiając siebie w tekście i poprzez tekst, autor wykracza daleko poza czysto konwencjonalną figurę „ja” tekstowego. Egzystujący w „tekstowym świecie” podmiot staje się własną hipotezą, narzędziem i zarazem efektem twórczej transformacji, niezbędnym elementem procesu odkrywania prawdy o tożsamości, która polega na byciu jednocześnie „agenssem” i „patiensem”, poruszcycielem i poruszonym, myślą i ciałem. Tworzenie tego rodzaju tekstowych hipotez może być wyrazem dążenia kształtującego się w medium literatury podmiotu autorskiego do samorozumienia, a zatem – przejawem świadomości własnej niepoznawalności, co wiąże się z koniecznością dokonania „opcji na rzecz literatury rozumianej jako sfera nieustannego napięcia między tym, co nazwane, a tym, co nazwy się domaga, między tym, co zrozumiałe a tym, co nigdy do końca zrozumiałe się nie stanie, między tym, co systemowe a tym, co wszelkim systemom się uchyla”<sup>100</sup>. Hipoteza podmiotu jest rzeczywistością tekstową podważającą każde wcześniejsze rozumienie. Dzięki niej – zdaniem Ryszarda Nycza – literatura „na nowo się uprawomocnia, włączając się w porządek (i nieporządek) życia jako – uprawniona, a może nawet uprzywilejowana – forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia czy lirycznego wypowiedzenia”<sup>101</sup>. Innymi słowy literatura organizuje (lub dezorganizuje) jednostkowe życie, stanowiąc narzędzie transformacji, wyposażenie – by użyć określenia Kennetha Burke’a<sup>102</sup> – zarówno tekstowego, jak i pozatekstowego podmiotu.

Praktyki pisarskie pojmowane jako techniki służące przemianie podmiotu były jednym z zagadnień, które przez całe życie poddawał refleksji i „przepisywał” Michel Foucault; szczególnie intensywnie w ostatnim okresie swej działalności. Myślenie i pisanie – w ujęciu autora *Historii seksualności* – jest ciągłym zbliżaniem się i oddalaniem od tego, co niemyślne. Oscylacja ta sprawia, że „współczesne Cogito jest nie tyle jawną oczywistością, ile nieustannym, ciągle podejmowanym zadaniem”<sup>103</sup>, polegającym na konwersji rozumianej jako porzucenie własnej, dotychczasowej podmiotowości na rzecz tej, która (jeszcze) nie została pomyślana. Taka podwójna (i podwajająca się) konstrukcja – określanego w formie zwrotnej – podmiotu (Siebie) została wpisana przez Foucaulta w ideę troski o siebie, wywiedzioną z filozofii stoickiej, epikurejskiej i kynickiej. Siebie stanowi w tej ostatniej odsłonie myśli Foucaulta stale rozwijany, niedokończony, swoiście rozumiany projekt estetyczny, przedmiot

---

odmienne pytanie; w jaki sposób niemożliwe jest utrzymanie ich rozłączności?” (A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 41).

<sup>100</sup> J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 430.

<sup>101</sup> R. Nycz, *Literatura...*, *op. cit.*, s. 67.

<sup>102</sup> K. Burke, *Literature as Equipment for Living*, [w:] *idem, The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, Berkeley 1973, s. 293–304.

<sup>103</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 291.

autokreacji dokonywanej poprzez różnego rodzaju techniki i ćwiczenia („techniki Siebie”<sup>104</sup>). W owych praktykach transformacji podmiotu na pierwszy plan wysuwa autor *Archeologii wiedzy* pisarskie praktyki autoaleturgiczne<sup>105</sup>, rozumiane jako szereg procedur, dzięki którym podmiot „produkuje” nieustannie kształtującą się prawdę o sobie. Nieodłącznym elementem procesu wytwarzania owej prawdy jest fikcja rozumiana w sposób performatywny, jako produkt wyobraźni dążącej do ustanowienia nowych bytów, o których świat jeszcze nie słyszał. Takie rozumienie prawdy odnosi Foucault także do własnej twórczości pisarskiej:

Mam świadomość, że nigdy nie napisałem nic innego jak tylko fikcję. Nie mówię, że to wszystko mija się z prawdą. Wydaje mi się, że istnieje możliwość uruchomienia fikcji w ramach prawdy, wywołania efektów prawdy przy pomocy dyskursu fikcji i spowodowania tego, że dyskurs prawdy wytwarza, „fabrykuje” coś, co jeszcze nie istnieje, ponieważ podlega „fikcjonalizacji”. Można „fikcjonalizować” historię, wychodząc od rzeczywistości politycznej, która czyni ją prawdziwą, można „fikcjonalizować” perspektywę historyczną, która jeszcze nie istnieje, wychodząc od prawdy historycznej<sup>106</sup>.

Przedwczesna śmierć nie pozwoliła Foucaultowi w pełni rozwinąć i uzasadnić własnej wizji podmiotowości, zarysowanej przede wszystkim w jego wykładach akademickich. Badaczowi nie udało się w szczególności w sposób przekonujący wyjaśnić, w imię jakich racji pomiot miałby dokonywać nieustannej, twórczej destrukcji własnej tożsamości, skoro podważa zarówno siebie, jak i zewnętrzne źródła sensu. Za filozofa, który niejako koncepcyjnie domknął niedokończony, ćwiczeniowy projekt Foucaulta, znajdując dla „estetyzujących” technik Siebie uniwersalną formułę etyczną, można uznać Petera Sloterdijka. Formułą tą jest antropotechnika. Wedle tego konceptu kultura jest wytworem człowieka ujmowanego jako *homo immunologicus*, podmiotu, który poprzez systemy ćwiczeń tworzy własne heterotopie (termin wynaleziony przez Foucaulta<sup>107</sup>), tj. wydzielone ze świata przestrzenie ułatwiające wewnętrzną przemianę. Droga do tych „innych miejsc” wiedzie przez systemy ćwiczeń uprawianych przez człowieka etycznego (*homo repetitivusa*, człowieka trenującego, artystę), pragnącego uodpornić się na własną, dojmującą obcość w świecie. Ćwicząc, *homo artista* staje się zdolny do rzeczy niemożliwej: do opuszczenia stanu *stultitia* (nazywanego także przez Sloterdijka, w nawiązaniu do Nietzschego, „obozem bazowym”) i wyruszenia na „Mount Improbable”, by

---

<sup>104</sup> Zob. M. Foucault, *Techniki...*, *op. cit.*, s. 247–275.

<sup>105</sup> Autoaleturgię definiuje Foucault jako procedury wydobywania przez podmiot na światło dzienne prawdy o sobie (zob. *idem*, *Rządzenie żywymi*, *op. cit.*, s. 70).

<sup>106</sup> M. Foucault, *Power Affects the Body*, interview conducted by L. Finas, transl. by J. Herman [w:] *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*, red. S. Lotringer, New York 1996, s. 213.

<sup>107</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

wyzwolić się spod władzy namiętności, nawyków i konfuzyjnych wyobrażeń. Sloterdijk znajduje przekonujące uzasadnienie dla imperatywu, który wzywa Foucaultowskiego *stultusa* do wykonania akrobacji przemieniającej Siebie w innego Siebie. Ćwiczący (i zarazem ćwiczony) podmiot staje się kimś innym wtedy, gdy przewycięża swój przedmiotowo-podmiotowy dualizm, wymyślając (i zapisując) siebie – w akrobatycznym akcie – jako własną hipotezę. To właśnie w owym autofikcyjnym wymyślaniu siebie tkwi sedno autokreacyjnej i konwersyjnej funkcji literatury.

Podążając za myślą Foucaulta i Sloterdijka, stawiam tezę, że konwersja podmiotu w medium literatury dokonuje się w dynamicznym trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: **Siebie-przedmiotu, Siebie-podmiotu i Siebie-innego**. Elementem dynamiki tego trójkąta konwersji są relacje pomiędzy hipostazami Siebie, kształtujące się wedle trzech rodzajów reguł. Po pierwsze, relacjami pomiędzy Sobą-podmiotem a Sobą-przedmiotem rządzą **reguły ascezy**, rozumianej za Sloterdijkem jako praktyka, ćwiczenie, to jest każda operacja, „przez którą utrwała się lub wzrasta kwalifikacja działającego do kolejnego przeprowadzenia tej samej operacji, niezależnie, czy będzie to deklarowane jako ćwiczenie, czy nie”<sup>108</sup>. Ten ascetyczny wymiar literatury zawiera się w pojęciu eseju, rozumianego nie tyle jako gatunek literacki, ile przede wszystkim jako eksperyment, próba, ponawiane wielokrotnie „ćwiczenie siebie w myśleniu”, będące „modyfikującym doświadczeniem w grze prawdy”<sup>109</sup>. W doświadczeniu tym dokonuje się sprzężenie zwrotne pomiędzy Sobą – podmiotem ćwiczenia i Sobą – jego przedmiotem. Podmiot ćwiczony staje się drugą naturą podmiotu ćwiczącego; to, co myślane, siłą kolejnych powtórzeń bierze we władanie myślącego, wyobrażający wpada w sidła własnych powtarzanych wyobrażeń, piszący staje się pisanym<sup>110</sup>. Szansa na wydobycie się z tego przedmiotowo-podmiotowego uwikłania wiąże się z aktywizmem tego, kto ćwiczy siebie w pisaniu. Aktywizm ów polega na ekscesie, „secesji”<sup>111</sup> z samopowielającym się sprzężenia Siebie-piszącego i Siebie-pisanego w stronę literackiej hipotezy innego Siebie. Po drugie zatem, przejście w kierunku wertykalnym<sup>112</sup> od Siebie jako podmiotu (przedmiotu) ćwiczeń do atletycznej i artystycznej, a więc nadludzkiej (w sensie nietzscheańskim), pozycji innego Siebie wiąże się z rozumianymi zgodnie z myślą Sloterdijka **praktykami**

---

<sup>108</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 7.

<sup>109</sup> M. Foucault, *Historia...*, s. 148–149.

<sup>110</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 274.

<sup>111</sup> Pojęcie „secesji” jest tutaj rozumiane, za Sloterdijkem, jako oderwanie się, dzięki ćwiczeniom, od nawyków związanych z bezrefleksyjnie stosowaną życiową i artystyczną konwencją (zob. *ibidem*, s. 191–194).

<sup>112</sup> P. Sloterdijk w rozdziale *Psychologia wysokości. Nauka o po(nad)mnażaniu i sens „nad”* przekonuje, że wertykalny kierunek praktyk artystycznych ma nie tyle metafizyczne, co psychologiczne podłoże (zob. *ibidem*, s. 154–183).

**akrobatycznymi.** Wedle Sloterdijkowskiego konceptu akrobatycznego literatura po Nietzschem stanowi rozpiętą linę, po której podmiot-akrobata przedostaje się już nie tyle na drugi brzeg metafizycznie ugruntowanych nadświatów, ile przechodzi na stronę nad-pisanego innego świata, na prywatną górę przemienienia, na której Siebie przepoczwarza się w innego Siebie. Twórca wypełnia metafizyczną misję porzuconą przez umarłego Boga, przemieniając się z wyznawcy nadnaturalności w jej kreatora, a więc także w kreatora samego siebie jako podmiotu afirmującego nieprawdopodobieństwo życia i sztuki. Nadświat – mieszkanie Boga zostaje zastąpiony przez inny nadświat: heterotopię twórcy. Figura akrobata wyraża tę samą myśl w obrębie „filozoficznej” fikcji i „fikcjonalnej” filozofii:

Kafkę i Nietzschego łączy intuicja, że mimo zniknięcia nadświata lina pozostaje ciągle napięta. Byłoby to całkiem niezrozumiałe, gdyby istnienia lin nie można było uzasadnić głębszą *raison d'être*, różną od ich funkcji pomostu do nadświata. Faktycznie, takie uzasadnienie istnieje: lina reprezentuje u obu autorów rozpoznanie, że akrobatyzm stanowi, w porównaniu ze zwyczajowo przyjętymi, religijnymi formami „przechodzenia-na-tamtą-stronę”, fenomen znacznie bardziej trwały<sup>113</sup>.

Po trzecie, przebywanie w literackiej heterotopii (na tekstowej „górze przemienienia”) wiąże się z uruchomieniem **praktyk autoaleurgicznych**, polegających na rozpoznaniu prawdy o sobie, która zawiera się w dystansie dzielącym Siebie przebywające na wyżynach autoinwencji od Siebie pozostawionego w obrębie tradycji literackiej (rozumianej jako zespół społecznie ukształtowanych norm estetycznych). Owa prawda tkwi w różnicy między Sobą jako Tym Samym a innym Sobą. Spojrzenie w dół od Siebie-innego ku Sobie-przedmiotowi i zarazem podmiotowi ćwiczeń wyzwala autodestrukcyjne mechanizmy aleurgiczne. Z wysokości Siebie-innego, nad-pisanego ponad konwencją, można dostrzec, że pozostawiony w dole „obóz bazowy” jest dawnym szczytem, na którym podmiot tekstowy rozbił namioty ze słów, mówiąc sobie: „Dobrze nam tu być; dlatego rozbiłem trzy namioty: dla Ciebie jeden, drugi dla Siebie, a trzeci dla tamtego, zmęczonego wspinaczką artysty-akrobata”. Do ujawnienia tej tymczasowej prawdy dochodzi dzięki obecności cudzego dyskursu jako interpretantu (zajmującego analogiczne miejsce jak w trójkątnym schemacie semiotycznym Michaela Riffaterre’a<sup>114</sup>), przenoszącego Siebie ćwiczącego i ćwiczonego, znaczącego i znaczonego w inną przestrzeń. A jednocześnie w nowej – ugruntowanej dzięki literackiej innowacji – sytuacji literackiego podmiotu ożywa podpowiedziana przez Foucaulta myśl, by

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>114</sup> Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki”, 1988, nr 1, s. 302.

na tym nie poprzestać, by „od-działać rzeczy zdziałane słowami”, przy czym „słowa z-działane i od-działane są w tym przypadku tożsamościami, przez które jesteśmy rządzani”<sup>115</sup> i które są uczestnikami literackich, aleturgicznych zmagania, rozumianych jako gry prawdy pomiędzy tym, co ujarzmia a tym, co wyzwala piszącego jako jego własna (a więc prawdziwa) fikcja i hipoteza.

Wykorzystując zaproponowane przez Foucaulta i Sloterdijka koncepcje konwersji podmiotu, zamierzam przyjrzeć się każdej z owych trzech reguł literackiej konwersji po to, by odnaleźć własną odpowiedź na cytowane we *Wstępie* pytania Romy Sendyki: „jak teksty generują i wspomagają wydarzającą się w wielu płaszczyznach akcję zwrotu-ku-sobie? Czy można przyłapać tekst w momencie, w którym nie służy on reprezentowaniu, ale wytwarzaniu, w którym staje się czynnikiem *poiesis* swego wytwórcy”<sup>116</sup>. W szczególności interesuje mnie to, w jaki sposób kreowane literacko tożsamości mogą stanowić przedmiot, podmiot i uzasadnienie (siłę sprawczą) konwersji odbywającej się poprzez stosowanie praktyk ascetycznych, akrobatycznych i aleturgicznych. Odpowiedzi na tak postawione pytanie można poszukiwać, postrzegając utwory literackie jako życiowe „wyposażenie” ćwiczącego podmiotu, będące narzędziem jego konwersji. Nawiązując do praktyki ascetycznej, której sednem jest powtarzanie pewnych z góry narzuconych struktur ćwiczeniowych, proponuję teoretyczny schemat interpretacji tekstów autokreacyjnych w postaci trójkąta konwersji. W modelu tym nawiązuję również do semiotycznej koncepcji metanoi wysuniętej przez Armena Avenessiana i Anke Hennig<sup>117</sup>. W ostatniej części niniejszego rozdziału przedstawiam interdyscyplinarny wymiar zachodzących w obrębie trójkąta konwersji relacji pomiędzy poszczególnymi wcieleniami literackiego podmiotu i kierującymi nim procesami ascezy, akrobacji i aleturgii. Przy czym, interdyscyplinarność traktuję jako jedną z technik służących konwersji podmiotu w ramach wspomnianych procesów. W tym ujęciu interdyscyplinarna dynamika wspomaga przemianę podmiotu, stanowiącego splot tego co tekstowe i tego co doświadczane empirycznie. Zanim jednak przejdę do opisu modelu trójkąta konwersji i zachodzących w jego obrębie relacji, zatrzymam się jeszcze przy samym pojęciu konwersji, w takim rozumieniu, jakie wyłania się z pisarsko-egzystencjalnego projektu Foucaulta oraz z antropotechnicznej koncepcji Sloterdijka.

---

<sup>115</sup> F. Brion, B.E. Harcourt, *Posłowie. Kontekst wykładów z Louvain*, [w:] M. Foucault, *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain. 1981*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2018, s. 344–345.

<sup>116</sup> R. Sendyka, *Od kultury...*, *op. cit.*, s. 254.

<sup>117</sup> A. Avenessian, A. Hennig, *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*, transl. N.F. Schott, London–New York 2019.



## 1.2. Konwersja w ujęciu Michela Foucaulta i Petera Sloterdijka

Pisarstwu Michela Foucaulta niejednokrotnie zarzucano brak naukowej konsekwencji, przejawiający się w nieustannych zmianach metod i przedmiotu badań. Chodziło w głównej mierze o istotne różnice metodologiczne pomiędzy okresem archeologicznym, genealogicznym i „liberalnym” jego twórczości naukowej<sup>118</sup>. On sam odpierał tego rodzaju zarzuty, wyjaśniając, że jedynym prawdziwym celem jego pracy pisarskiej czy też akademickiej jest odkrywanie własnej ograniczoności, a co za tym idzie, dążenie do od-podmiotowienia, rozumianego jako oderwanie się podmiotu od siebie w taki sposób, że staje się on kimś zupełnie innym, podlega celowej autodestrukcji na skutek permanentnej przemiany<sup>119</sup>. Rozwijane przez Foucaulta (zwłaszcza w trzecim, najpóźniejszym okresie jego działalności naukowej) koncepcje zakładają, że podmiot (określany zaimkiem zwrotnym „Siebie”, *soi, self*) jest otwartym na to co zewnętrzne, podatnym na ciągłe przemiany procesem, przeciwieństwem stabilnej konstrukcji Ja (Ego). Wspomnianą „niekonsekwencję” myśli Foucaulta można odczytywać jako realizację – w jego własnej biografii – koncepcji otwartego i procesualnego podmiotu, którą zarysował już w *Słowach i rzeczach*. Wedle tamtej wizji świadomość miała być „fałdą”, która powstaje na powierzchni tego co nieświadome (niemyślane, niezależne od podmiotu) i narzucone przez zewnętrzne, dominujące nad człowiekiem treści, jakie niesie ze sobą mowa (wpisana w system języka), praca (w obrębie systemu produkcji) i życie (jako fenomen biologiczny). „Niemyślane” nie zawiera się w człowieku jako „nawarstwiająca się tam historia”<sup>120</sup>, lecz funkcjonuje równolegle jako sobowtór, ciemne, czekające na odkrycie miejsce. Myślenie i pisanie w ujęciu Foucaulta nie służy rozwijaniu w sobie układającej się w spójny ciąg historii Tego Samego. Przeciwnie, rolą myślenia i pisania jest zbliżanie się do Niemyślanego, owego ciemnego miejsca, sobowtóra, który stale uświadamia podmiotowi jego skończoność:

Człowiek to sposób bycia, który ustanawia w sobie ciągle otwarty wymiar, niemożliwy do wyznaczenia raz na zawsze, lecz nieograniczenie przemierzalny; przechodzi z tej strony siebie, która nie odbija się w Cogito, do aktu myślenia, dzięki któremu ją ujmuje, a od tego czystego ujęcia zmierza z powrotem do wypełnienia empirycznego, do nieuporządkowanego przepływu treści, do nadmiaru doświadczeń wymykających się sobie, ku milczącemu horyzontowi wszystkiego, co dane w piaszczystej rozciągłości niemyślenia<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> Zob. np. A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002, s. 13.

<sup>119</sup> Zob. np. M. Foucault, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, transl. R. J. Goldstein, J. Cascaitos, New York 1991, s. 30–32, M. Foucault, *Foucault Live...., op. cit.*, s. 379.

<sup>120</sup> M. Foucault, *Słowa...., op. cit.*, s. 293.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 290.

Kluczowym pojęciem myśli filozoficznej rozwijanej wokół tak rozumianego podmiotu jest konwersja, którą Foucault chciał widzieć nie jako Platonską *epistrophe* (odwrócenie się od świata pozorów ku „słońcu Prawdy”), ani nie jako chrześcijańską metanoję (nawrócenie jako rezygnację z siebie, samowyrzeczenie na rzecz prawdy objawionej), ale przede wszystkim jako trzecią drogę, będącą nawróceniem Siebie na Siebie. Źródłem tej trzeciej odmiany konwersji poszukuje Foucault w technikach troski o siebie praktykowanych przez starożytne szkoły filozoficzne. Nawrócenie w tym ujęciu „nie rozgrywa się na osi wyznaczonej przez opozycję tego i tamtego świata, jak to było w przypadku *epistrophe* u Platona”<sup>122</sup>. Konwersja nie jest odwróceniem się od empirycznie doświadczanego świata pozorów, ale poszukiwaniem zgodności siebie z sobą samym. Celem przemiany i jej płaszczyzną nie tyle poznanie, rozumiane jako platońska anamneza lub chrześcijańskie uznanie prawdy objawionej, ile poszukiwanie właściwego stosunku Siebie do Siebie. W obrębie „procesu [*se*] *convertere ad se* żywołem takim będzie raczej praktyka, ćwiczenie, trening, raczej asceza niż poznanie”<sup>123</sup>. Tego rodzaju konwersja nie jest procesem linearnym, wiodącym od początkowych mroków niewiedzy ku światłu prawdy, ale ciągle ponawianą praktyką ćwiczeniową.

Ważnym narzędziem *askêsis* w nauczaniu hellenistycznych, a także rzymskich szkół filozoficznych pierwszych wieków po Chrystusie, były praktyki pisarskie. Pisanie utrwalał przedmiot medytacyjnych rozważań. Poprzez ciągłe powroty do tego, co zapisane, rzecz owa staje się niejako nawykiem podmiotu, jego drugim ja, a tym samym medium przemiany praktyk życiowych, przekształcenia *logosu* w *ethos*<sup>124</sup>. Foucault wyróżnia dwa różne, funkcjonujące w tradycji helleńsko-rzymskiej, sposoby pisania jako praktyki ćwiczeniowej:

Jeden z nich przybiera formę serii „linearnej”: zmierza od medytacji do czynności pisania i dalej, do *gymnazein*, czyli do realnego ćwiczenia i do próby: praca myśli, praca pisania, praca rzeczywistości. Drugi sposób posiada strukturę koła: medytacja poprzedza notatki, które umożliwiają lekturę prowadzącą na powrót do medytacji. W obu wypadkach, niezależnie od tego, jak wyglądałby cykl ćwiczeń lub gdzie miałyby one miejsce, pisanie stanowi najważniejszy etap w procesie, do którego zmierza wszelka *askêsis*, a mianowicie w przekształcaniu czyjejś wypowiedzi uznanej za prawdziwą w racjonalny fundament działania. Jako element treningu pisanie spełnia, by użyć wyrażenia stosowanego przez Plutarcha, funkcję *etopojetyczną*, gdyż umożliwia przekształcenie prawdy w *ethos*<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 212.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>124</sup> Zob. *ibidem*, s. 347.

<sup>125</sup> M. Foucault, *Sobqisanie*, *op. cit.*, s. 305–306.

W tak rozumianym cyklu ćwiczeniowym Siebie jest przedmiotem medytacji, a zarazem jej podmiotem, który w praktyce pisarskiej wytwarza innego Siebie – imaginacyjnego atraktora przemiany. Prawda o sobie odkrywana jest w dystansie, jaki przedmiot ćwiczeń musi przebyć, podążając ku owemu innemu Sobie i z powrotem – do Siebie ćwiczącego i ćwiczonego. Wśród ćwiczeniowych form pisania praktykowanych przez adeptów helleńsko-rzymskich szkół filozoficznych wymienia Foucault między innymi *hypomnemata* (notatki z lektur oraz własne, spisywane na bieżąco przemyślenia) i listy do przyjaciół, będące sposobem na ujrzenie siebie w oczach innego – adresata korespondencji. Odwołując się do *Listów moralnych* Seneki, francuski myśliciel uwypukla rolę listu jako „miejsca” spotkania nie tyle z realnym, zewnętrznym adresatem, ile z jego uwewnętrzną postacią, będącą innym sobą: „Dzięki listowi otwieramy się na spojrzenia innych i umieszczamy naszego adresata w miejscu wewnętrznego boga. List pozwala nam wystawić się na to spojrzenie, o którym możemy powiedzieć, że zapada w głąb naszego serca [*in pectus intimum introspicere*] w chwili, gdy zaczynamy myśleć”<sup>126</sup>.

Autor *Słów i rzeczy* wielokrotnie wskazywał, że jego własne prace pisarskie są nie tylko praktyką akademicką, ale przede wszystkim narzędziem autotransformacji. Taki zamysł pisarski jest autorskim nawiązaniem do wspomnianych starożytnych, pisarskich technik Siebie, a jednocześnie u jego źródła (w konsekwencji głoszonej przez Nietzschego śmierci Boga i dopowiedzianej przez Foucaulta śmierci człowieka) stoi radykalnie odmienna, nowoczesna konstrukcja (a właściwie dekonstrukcja) podmiotu, której najpełniejszy wyraz odnajdziemy w *Słowach i rzeczach*. Wśród zarzutów kierowanych pod adresem Foucaulta znalazł się również i ten, że nie stworzył on własnej, spójnej epistemologii. Zapewne było to jednak efektem wspomnianej postawy, niechętniej domykaniu własnej, ćwiczeniowo traktowanej twórczości w spójny system filozoficzny. Konsekwencją takiego podejścia może być jednak problem ze zrozumieniem *ratio* stojącego za imperatywem ciągłej przemiany:

Widzisz, dlatego pracuję jak wół i pracowałem jak wół przez całe moje życie. Nie jestem zainteresowany wymiarem akademickim tego, czym się zajmuję, ponieważ moim problemem jest moja własna przemiana. Dlatego, gdy ludzie pytają: „No cóż, tak myślałeś kilka lat temu, a teraz mówisz coś innego”, odpowiadam [śmiech]: „No cóż, czy uważasz, że pracowałem w ten sposób przez te wszystkie lata po to, by mówić to samo i pozostać niezmiennym?”. Ta przemiana Siebie przez poznanie Siebie jest, jak sądzę, raczej czymś bliskim doświadczeniu estetycznemu. Po co malarz miałby pracować, jeśli jego własne malowanie nie przemieniałoby go?<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, s. 314–315.

<sup>127</sup> M. Foucault, *Foucault Live...*, *op. cit.*, s. 379.

Jeśli, w duchu nietzscheańskim, podmiot został pozbawiony transcendentnego celu przemiany, jakim w tradycji stoickiej była Natura Wszechświata, a w chrześcijaństwie – Bóg, trudno pojąć, w imię jakiej racji miałby się aktywnie troszczyć o własną konwersję. Wyjaśnienia Foucaulta w tej kwestii trudno traktować jako ścisłą regułę, z uwagi na ich skrajnie subiektywny charakter, a więc odwoływanie się do wewnętrznego przeżycia, doświadczenia, odczucia, potrzeby chwili jako dostarczycieli argumentów za koniecznością przemiany. W taki właśnie, subiektywny sposób tłumaczy myśliciel swoje odejście od pierwotnej koncepcji *Historii seksualności*:

Motyw, który kierował mną, był bardzo prosty. [...] To ciekawość, a w każdym razie jedyny rodzaj ciekawości godny tego, by praktykować go z niejakim uporem – nie ta, która zamierza przyswoić sobie wszystko, co poznać należy, ale ciekawość pozwalająca uciec od samego siebie. Cóż byłby wart upór wiedzy, gdyby zapewniać miał tylko przyrost poznania, a nie – w pewien sposób i najlepiej jak można – zatrącenie się poznającego? Są takie chwile w życiu, gdy koniecznie trzeba sprawdzić, czy można myśleć inaczej, niż się myśli, i postrzegać inaczej, niż się widzi, aby móc potem znów patrzeć i rozmyślać<sup>128</sup>.

Jak zauważa Pierre Hadot, słowem-kluczem starożytnych nurtów filozofii życia była „mądrość” – określenie niemal nieobecne w Foucaultowskich interpretacjach stoickich technik Siebie. To właśnie mądrość była owym nigdy nieosiągalnym *telos* stoickich ćwiczeń duchowych, atraktorem pociągającym ćwiczącego do podążania stromą ścieżką najważniejszej z filozoficznych cnót. Osiągając pokój duszy, wolność wewnętrzną i świadomość kosmiczną, a więc poczucie „przynależności do Całości ludzkiej i kosmicznej”, podmiot rozszerza własną jaźń, urzeczywistniając „wielkość duszy”<sup>129</sup>. „Nie chodzi o stworzenie jakiegoś »ja« na kształt dzieła sztuki, lecz przeciwnie, o przekroczenie tego »ja« lub przynajmniej o ćwiczenie, dzięki któremu »ja« umieszcza się w całości i samo siebie odczuwa jako część tej całości”<sup>130</sup>. Odmienne, techniki Siebie w ujęciu Foucaulta nie mają na celu odnalezienia przez Siebie uniwersalnej mądrości, lecz są praktyką „ściśle indywidualną, rozwijającą się nie tyle w planie poznania, co pożądania”<sup>131</sup>. Niektórzy krytycy zarzucają koncepcji Foucaulta estetyzację egzystencji tożsamą z Baudelairowskim dandyzmem<sup>132</sup>, rodzaj narcyzmu objawiającego się w pozostawaniu w ciągłym stanie samozadowolenia, fascynacji sobą jako dziełem sztuki, co należałoby odczytywać jako współczesną odmianę stanu *stultitia*. W tradycji stoickiej *stultitia*

<sup>128</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, op. cit., s. 148.

<sup>129</sup> P. Hadot, *Ćwiczenia...*, op. cit., s. 284.

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 285.

<sup>131</sup> R. Sendyka, *Od kultury...*, op. cit., s. 269.

<sup>132</sup> Zob. D. Freundlieb, *Foucault and the Study of Literature*, „Poetics Today” 1995, nr 2, s. 339.

jest bowiem takim stanem, w którym podmiot „pozwała wniknąć w swój umysł wszelkim przedstawieniom, jakie oferuje mu [...] świat”<sup>133</sup>, ulegając im i popadając w niewolę namiętności, nawyków i złudzeń. Biorąc francuskiego myśliciela w obronę, Tara Dankel wyjaśnia jednak, że konwersja w ujęciu Foucaulta ma źródło w poczuciu dyskomfortu przebywania w fałszywej sytuacji, w *stultitia*. „Podmiot Foucaulta podejmuje wysiłek, który jest wynikiem wertykalnego napięcia pomiędzy doświadczanym stanem *stultitia* a doświadczeniem subiektywnej prawdy, rodzącej się w spotkaniu Siebie z innym, wyobrażonym Sobą”<sup>134</sup>. Można by zatem rzec – idąc za Sloterdijkem – że atraktorem pociągającym Foucaultowski podmiot do opuszczenia stanu *stultitia* jest owo Niewypowiedziane, inne Siebie, sobowtór, wzywający Siebie (pogrążonego w ćwiczeniowej rutynie) do rzeczy niemożliwej, to jest do wykonania akrobatycznej sztuki, polegającej na opuszczeniu Siebie w odpowiedzi na głos wzywający niczym okaleczona rzeźba ze słynnego wiersza Rilkego *Starożytny tors Apollina*: „Musisz życie swe odmienić!”. Tak usytuowany podmiot nie jest ani osobowością narcystyczną, ani rzemieślnikiem wykonującym zadane ćwiczenia według narzuconych, ściśle ustalonych reguł. W imię czego w takim razie dąży do przemiany?

Opuszczenie Sloterdijkowskiego „obozu bazowego” wiąże się wystawieniem się na widok publiczny oraz uczynieniem z własnego życia swego rodzaju demonstracji, w której jednostkowa podmiotowość przeciwstawia się całemu światu, narażając się na zarzut niekonsekwencji lub szaleństwa. Celem takich performatywnych praktyk jest wytworzenie „wewnętrznej twierdzy”, zapory mającej chronić podmiot przed wchłonięciem przez bezosobowe systemy ćwiczeniowe narzucone przez kulturę „obozu bazowego” (w nomenklaturze Foucaulta nazywane systemami „ujarzmiania”). Jak wynika z rozważań Sloterdijka, sednem podmiotowych strategii obronnych byłyby „autofikcyjne” praktyki iluzjonistyczne:

Etyczne oddzielenie stawia nikłość tego, co swoje, w kłopotliwej sytuacji równoważenia ogromnego bloku tego, co nie-swoje. Zajście to można nazwać, jak się chce – wynalezieniem wewnętrznego człowieka, wkroczeniem w iluzję świata wewnętrznego, podwojeniem świata przez introjkcję, narodzinami psychologizmu z ducha urzeczowienia tego, co zewnętrzne, metakosmiczną rewolucją duszy czy triumfem wyższej antropotechniki – w rzeczy samej oznacza ono wynalezienie indywiduum przez izolujące wyróżnienie kręgu jego oddziaływania i przeżywania z kręgu wszelkich innych faktów świata<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 137.

<sup>134</sup> T. M. Dankel, *To Become Again What We Never Were: Foucault and the Politics of Transformation* [praca doktorska], Harvard University 2015, s. 76.

<sup>135</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 310.

Owa autoiluzja jest motorem konwersji, która – powtórzmy – „nie jest przejściem z jednego systemu wiary na inny”<sup>136</sup>. Nawrócenie dokonuje się poprzez przejście z pasywnego życia w stanie *stultitia* do aktywnego poszukiwania innego Siebie w drodze ku nieprawdopodobieństwu. „Katalizatorem” tak pojmowanej konwersji są różnego rodzaju praktyki pisarskie, których liczne przykłady tropi Foucault (jako badacz starożytnych form „sobąpisania” i jako komentator własnej twórczości) i które na swój sposób bada także Sloterdijk – wnikliwy interpretator praktyk ćwiczeniowych w dziełach starożytnych, a także w twórczości Nietzschego, Rilkego, Kafki czy Ciorana. Sloterdijk postrzega nowoczesną sztukę (w tym również literaturę) narzędzie secesji podmiotu ze wspólnej rzeczywistości, jako katapultę wynoszącą podmiot (akrobatę) ze stanu *stultitia* w heterotopię innego Siebie. Ostatecznym celem tak rozumianej autokreacji jest odpodmiotowanie, rozumiane za Foucaultem jako technika aleturgiczna. Uczestniczenie przez podmiot w grze prawdy polega na przybliżaniu i oddalaniu się od tego co niemyślne, od tego, co jest nie tyle świadomą konceptualizacją podmiotu, ile żywym, doświadczanym procesem subiektywizacji. Tego rodzaju gra toczy się nieustannie w wielu współczesnych tekstach autofikcyjnych. Jej polem jest Siebie-podmiot, Siebie-przedmiot i Siebie-inny, jej stawką jest wewnętrzna przemiana, jej reguły wyznaczają trójkąt ascezy, akrobacji i aleturgii.

### 1.3. Asceza (literatura jako reguła zakonna)

„Kultura jest regułą zakonną. A przynajmniej regułą zakonną zakłada” – stwierdził w swoich notatkach sześćdziesięcioletni Wittgenstein<sup>137</sup>. Peter Sloterdijk dokonuje własnej interpretacji tej sentencji, wyjaśniając, że w myśli Wittgensteina nie chodzi o właściwe dla ścisłych reguł zakonnych podporządkowanie wszelkich czynności drobiazgowo spisany i narzuconym z góry zasadom, ale o dokonanie aktu secesji (wedle własnej reguły) od powszechnie przyjmowanych sposobów życia; „kultura w ambitnym sensie słowa, tak jak on to widzi, powstaje dopiero przez odseparowanie tych rzeczywiście kulturalnych od reszty tak zwanej kultury, tego żenującego agregatu lepszych i gorszych nawyków, które w swej sumie stanowią niewiele więcej niż zwykłe »świństwa«”<sup>138</sup>. Reguły są w perspektywie myśli Wittgensteina zasadami gier językowych czy też dyskursów, w których kognitywne funkcje języka ustępują funkcjom performatywnym. Mówiący (piszący) podmiot stwarza siebie

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>137</sup> L. Wittgenstein, *Uwagi o religii i etyce*, przeł. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Kraków 1995, s. 201.

<sup>138</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 191.

poprzez własną wypowiedź. Sloterdijk odkrywa w osobie Foucaulta kontynuatora myśli Wittgensteina, w tym sensie, „że badane przez niego dyscypliny są o wiele bardziej systemami performatywnymi niż »odzwierciedleniami« rzeczywistości”<sup>139</sup>. Grom językowym Wittgensteina, których efektem jest wytwarzanie kultury konwencjonalnej lub prawdziwej kultury (tj. będącej regułą zakonną), odpowiadają gry prawdy Foucaulta, których „produktem” jest podmiot ujarzmiony przez dominujące dyskursy lub podmiot wyzwalający się dzięki technikom będącym narzędziami troski o siebie. Jak zauważa Sloterdijk, nie każde ćwiczenie prowadzi do secesji, będącej warunkiem prawdziwej kultury:

Zdolności uczestniczenia w grach językowych nabywa się tylko w bardzo rzadkich wypadkach w wyniku dobrowolnego przyłączenia się do czysto secesjonistycznej formy życia. Ta zakładałaby, jak podkreśla Wittgenstein w drugiej połowie zdania, eksplicytną „regułę zakonną” – przy czym słowo „eksplicytna” odnosi się do wiedzy-o-formie lub wiedzy-o-ascezie, która albo została wydestylowana w procesie długotrwałych eksperymentów z ćwiczącym życiem (jak w erze twórców reguł, od Pachomiusza po Izydora z Sewilli, lub w tradycji bramińskiej i jogicznej), albo musiała być wypracowana od nowa w trakcie kryzysu kultury (jak wiedeński *fin-de-siècle*) przez zradykalizowany design. Dopiero wtedy, i tylko wtedy, ćwiczyć znaczy: wcielać w siebie metodą deklarowanych ascez to, co warte ćwiczenia. Ćwiczenia na tym poziomie prowadzą do gier językowych i form życia dla nie-świń<sup>140</sup>.

Literatura jako jeden z przejawów „życia dla nie-świń” stwarza swoje własne „reguły zakonne” dzięki stale ponawianym ćwiczeniom wyobraźni. Jak zauważa Foucault, ćwiczenia wyobraźni od czasów antyku odgrywały zasadniczą rolę w pisarskich technikach Siebie. W praktyce nurtu stoickiego wyobraźnia wspiera kreację pisemnych symulacji zachowań podmiotu w sytuacji trudnych prób życiowych; „symulacja jako *tekhnē* wykorzystuje te same ogólne zasady konwersji: poznanie siebie jako rozpoznanie ograniczeń podmiotu i akceptacja owych ograniczeń, co wymaga ciągłej obserwacji Siebie”<sup>141</sup>. Wyobraźnia służy temu, by poprzez pracę myśli oddzielić sprawy, na które można wpływać, od tych, które nie poddają się władzy podmiotu. Reguła życia tworzona dzięki technice symulacji różni się od reguł narzuconych przez obyczaj czy prawo, gdyż jest wytwarzana w procesie ciągłego kwestionowania Siebie jako autora symulacji przez Siebie wyobrażonego. Jedną z najbardziej znaczących symulacji obecnych w piśmiennictwie antycznym jest *praemeditatio malorum* – medytacja na śmiercią własną lub śmiercią osób bliskich. Polega ona na wyobrażeniu sobie przez podmiot siebie jako umierającego. Jak dowodzi Foucault, nie jest to gra podmiotu

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 197–198.

<sup>141</sup> R. Devitt, *Foucault and Literature: Finitude, Feigning, Fabulation*, [praca doktorska], University of Waterloo 2014, s. 104.

z przedmiotem własnych myśli, ale gra Siebie ze Sobą jako kimś radykalnie innym. „Chodzi o to, by za sprawą myśli stać się kimś, kto właśnie umiera albo zaraz umrze”<sup>142</sup>. Podobne funkcje symulacji można odnaleźć w nowoczesnej literaturze, zwłaszcza w takich jej odmianach, w których figura autora jest w sposób celowy poddawana zabiegom fikcjonalizacji. Odautorskie „ja” jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem symulacji. Podmiot symuluje siebie w fikcji literackiej, która stanowi rodzaj poligonu doświadczalnego czy też retorty przeznaczonej do eksperymentowania. Tego rodzaju fikcyjne próby nie pozostają bez realnych konsekwencji – zrodzony w literackiej probówce odautorski „homunkulus” staje się częścią tożsamości autora, która może ponownie przepoczwaczyć się w fikcję w nieustającym procesie *poesis*. Możemy w takich przypadkach mówić za Ryszardem Nyczem o obecności „ja” sylleptycznego:

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamionym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii<sup>143</sup>.

Jak dowodzi Ryan Devitt<sup>144</sup>, symulacja jako literacka metoda konwersji stanowi echo technik oddalania się i powrotu, praktykowanych w epoce helleńskiej i w pierwszych wiekach naszej ery, a opisywanych w późnych dziełach Foucaulta (*epistrophe*<sup>145</sup>, *anachoreza*<sup>146</sup>, *ad se recurrere*, *ad se redire*, *in se recedere*, *se reducere in tutum*<sup>147</sup>). Symulacja to pisarska technika kształtowania podmiotu, który „stanowi ostatecznie cel, kres niepewnej, często okrężnej drogi, niebezpiecznej drogi życia”<sup>148</sup>. Daleko od antycznych źródeł, w ponowoczesnej perspektywie epistemologicznej nakreślonej przez Foucaulta w *Słowach i rzeczach*, a będącej nawiązaniem do koncepcji Nietzschego, symulacja jawi się jako jedyna manifestacja realności w świecie pozbawionym metafizycznego odniesienia. Piszący Siebie powołuje do życia rzeczywistość

---

<sup>142</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 345.

<sup>143</sup> R. Nycz, *Język...*, *op. cit.*, s. 114.

<sup>144</sup> Zob. R. Devitt, *Foucault...*, *op. cit.*, s. 107.

<sup>145</sup> *Epistrophe* jako zwrócenie się ku sobie jest jednocześnie odwróceniem się od tego, co od podmiotu nie zależy, ku temu, co od niego zależy, a także uzyskiwaniem zgodności Siebie z Sobą. Praktyka ta jest przede wszystkim aktem ćwiczenia, a w mniejszym stopniu aktem poznania (zob. M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 212).

<sup>146</sup> Foucault przywołuje dwa znaczenia *anachoresis*: wycofanie się z pola bitwy oraz ucieczkę niewolnika (zob. *ibidem*, s. 215).

<sup>147</sup> Znaczenia tych pojęć poszukuje Foucault w pismach Seneki (*Dialogi, Listy moralne do Lucylusza*): *recurrere ad se*, *ad se redire* – powrócić do siebie; *in se recedere* – cofnąć się; *se reducere in tutum* – wycofać się do bezpiecznego miejsca (zob. *ibidem*, s. 244).

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 246.



własnych sobowtórów, „w której rzeczy na równi się dzieją i nie dzieją, są w przestrzeni, jak i nie są w niej”<sup>149</sup>. Symulujący siebie autor oddala się od siebie, tworząc wizerunek, który z jednej strony może się wydawać autonomiczny, jak chciałby Foucault w eseju *Kim jest autor*<sup>150</sup> z 1969 roku, z drugiej – pozostaje w specyficznej formie dialogu ze swym pierwowzorem, choćby przez to, że kwestionuje ontyczny status tego ostatniego, stając się podstawą do kolejnych symulacji, których przeznaczeniem jest bycie zakwestionowanymi.

W tym pochodzie podwojeń, Siebie jako źródło i repozytorium pragnień, zasad i reprezentacji zostaje poddane symulacji i dysymulacji, poddane oddaleniu i unieważnieniu przez Siebie. Symulacja, innymi słowy, jest techniką *nie-rozumienia*, a jej zasadniczym celem jest pozbawienie Siebie wszelkiej pewności i otwarcie Siebie na każdą możliwość w procesie niekończącego się kwestionowania<sup>151</sup>.

Tak rozumiana asceza (ćwiczenie), dzięki licznym powtórzeniom symulacji i dysymulacji, po pierwsze, zwiększa zdolność twórczego podmiotu do nieustannej kultywacji siebie w medium literatury, po drugie – używając sformułowania Sloterdijka – wzmacnia tożsamościowy „system immunologiczny”, wystawiony na bezustanne „infekcje” ze strony kolejnych, mutujących sobowtórów. Celem ascezy w nowoczesnej literaturze bywa nie tyle zamknięcie jaźni w ustalonej raz na zawsze, definiującej ją regule ćwiczeniowej, ile zachowanie postawy czujności i nieufności wobec wszelkich przeszłych i terażniejszych (zawsze fikcyjnych) prób określenia granic podmiotu. Wiąże się to ze specyficznym rodzajem samookreślenia podmiotu w literaturze, które jawi się – jak to ujął Bachtin – „w kategoriach jeszcze-nie-bytu, jako cel i sens znaczeniorodnej przyszłości, wrogiej wobec wszelkich minionych i terażniejszych postaci mojej obecności”<sup>152</sup>. Jeśli uznamy za Bachtinem, że zaprzestanie oczekiwania na siebie jest śmiercią podmiotu, to tworzenie kolejnych, zawsze fikcyjnych wersji siebie przez podmiot literacki, stanowi ucieczkę przed popadnięciem w niebyt. Jak zauważa Sloterdijk, powołując się na *Inne przestrzenie* Foucaulta, literatura stanowi ćwiczeniowe medium ucieczki podmiotu ku sobie<sup>153</sup>. W heterotopii literatury życie zostaje podporządkowane tekstowej regule zakonnej. Podmiot, poddany takim twardym próbom hartowania, staje się akrobatą, artystą niemożliwego, zdolnym do wywarzania bariery chroniącej go przed popadaniem w „życie dla świi”.

---

<sup>149</sup> M. Podniewski, *Wielkie zamknięcie. Etyczne konsekwencje śmierci człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 4, s. 141.

<sup>150</sup> Zob. M. Foucault, *Kim jest...*, *op. cit.*, s. 199–219.

<sup>151</sup> R. Devitt, *Foucault...*, *op. cit.*, s. 106.

<sup>152</sup> M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] *idem, Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 176.

<sup>153</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 305–308.

#### 1.4. Literatura jako akrobacja

Akrobata to ten, kto robi ze sobą rzeczy niewykonalne dla zwykłych śmiertelników. W akrobacji ważne jest właśnie owo „robienie ze sobą”, przekształcanie siebie w nadnaturalny sposób, robienie rzeczy nad-ludzkich. To wyjście z siebie i stanięcie nie tyle obok, ile ponad sobą. Akrobacja to moment zespolenia nadnaturalnego „nie-ja” z naturalnym „ja”, które dzięki dyscyplinie ćwiczeń zyskało zdolność do przepoczwarczenia się w swoją nadnaturalną postać. „Słowo »akrobatyka« odsyła do greckiego wyrażenia określającego sposób chodzenia na czubkach palców (od: *akro*, wysoko, na samym wierzchu i *bainein*, stąpać, kroczyć). Nazywa ono najprostsza formę naturalnej kontrnaturalności”<sup>154</sup>. Pojawia się pytanie o *raison d'être* takiego stawania na rzęsach. Najłatwiej objaśnić zjawisko akrobacji, odwołując się do jego ludycznych funkcji: to rodzaj jarmarcznej rozrywki dla żądnej cudów publiczności, a dla samego akrobata – rodzaj profesji. Jak zauważa Sloterdijk, do XIX wieku pojęcie akrobacji było zarezerwowane niemal wyłącznie dla pokazów stąpania na linie; „później rozszerzono je na większość pozostałych form cielesnego kunsztu zdumiewania, włącznie z zaawansowaną gimnastyką i stosownymi numerami cyrkowymi”<sup>155</sup>. Każda akrobacja, niezależnie od jej celu, jest jednak numerem popisowym tego, kto uprawia gimnastykę, a więc ćwiczy siebie samego (gr. *gymnadzein* – ćwiczyć się). W niektórych tekstach starożytnych istnieją odrębne określenia oznaczające różne formy ćwiczeń. Jak wskazuje Foucault, w pismach Epikteta obok siebie występują pojęcia *meletan*, *graphein* i *gymnadzein*. „*Meletan* oznacza, powiedzmy, medytowanie, ćwiczenie dokonywane w myśli. [...]. *Graphein* znaczy z kolei: pisać (myślimy i piszemy). *Gymnadzein* zaś – wykonywać ćwiczenie w rzeczywistości”<sup>156</sup>. Akrobacja może być zatem także demonstracją ponadnaturalnych umiejętności tego, kto praktykował *gymnadzein* (poprzedzone przez *meletan* i *graphein*). Jako taka, stanowi rodzaj próby, sprawdzenia „w boju” tego, co zostało przemyślane i zapisane. W tradycji stoickiej taka próba służyła temu, by doświadczalnie zweryfikować, jak dalece jest się zdolnym do panowania nad własnymi nawykami, namiętnościami i wyobrażeniami. W radykalnych praktykach kynickich *gymanadzein* wyraźnie dominowało nad *meletan* i *graphein*, czego wymownym przykładem był popisowy numer „akrobatyczny” Diogenesa z Synopy. Na afiszach cyrkowych mógłby on nosić tytuł: „Niezwyczajny pokaz człowieka-beczki”. Z kolei rzymska arena łączyła w sobie ludyczny wymiar sztuki cyrkowej z pokazem cnoty wczesnochrześcijańskich męczenników, którym nadawano także nieco ironicznie brzmiące miano „atletów Chrystusa” (*athletae*

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>156</sup> M. Foucault, *Hermeneutika...*, *op. cit.*, s. 412.

*Christi*). W ascetycznych praktykach chrześcijańskich ojców pustyni z III i IV wieku można także odnaleźć elementy akrobacji, rozumianej jako nadnaturalna, budząca podziw praktyka, czym bez wątpienia były zdumiewające ćwiczenia stylitów. Medytacje świętego Franciszka nad męką Ukrzyżowanego sprawiły, że pobożne wczucie przerodziło się w spływające krwią stygmatów, bolesne *gymnadzein*. Tego rodzaju chrześcijańskie praktyki akrobatyczne brały swoją energię z wertykalnego oddziaływania boskiej transcendencji, co nie przeszkadzało im w pełnieniu funkcji bardziej horyzontalnych: widowiska dla żądnej nadprzyrodzonych wrażeń gawiedzi czy też pobożnej rozrywki dla czytelników hagiografii. Zdaniem Sloterdijka, pierwszym, który odkrył, że do praktykowania akrobatyki nie jest niezbędny atraktor pozaziemski (jak w przypadku chrześcijaństwa) lub kosmiczny (jak w przypadku stoików) był Fryderyk Nietzsche. Autor *Krytyki cynicznego rozumu* zwraca uwagę, że postać linoskoczka w *Tako rzecze Zaratustra* jest pierwszą w kulturze Zachodu figurą akrobaty, dla którego uzasadnieniem własnego karkołomnego numeru jest on sam. Linoskoczek stanowi prototyp nowoczesnego artysty, którego akrobatyczne sztuczki są motywowane wyłącznie potrzebą twórczego nawrócenia Siebie na Siebie:

Trzeba sobie uprzytomnić, jak bardzo artysta Nietzsche przemawia tutaj na rzecz artystów: pragnienie potęgowania nieprawdopodobieństwa do rozmiarów góry stworzonej z gór wyraża tę ostateczność, do której jest w stanie dotrzeć konfesja artystyczna. Jedyne artystyczna wola przeobrażenia przyszłości w przestrzeń nieograniczonych szans podwyższania sztuki czyni zrozumiałym kluczowe zdanie cytowanej reguły prokreacji: „masz stworzyć twórczego” [...]. Reguła ta zawiera w sobie Nietzscheańską teologię po śmierci Boga: nadal istnieć będą bogowie i bóstwa, jednak teraz już tylko immanentni człowiekowi, i jedynie w tej mierze, w jakiej istnieć będą twórcy, którzy nawiązują do już osiągniętego, żeby podążać wyżej, szybciej i dalej. [...] Rolą twórcy jest wypełnianie metafizycznej misji: jeżeli samo życie jest wibrującą górą nieprawdopodobieństw, to jego akceptacji można dowieść tylko przez to, że się ją jeszcze bardziej piętrzy<sup>157</sup>.

W takim oto nurcie refleksji o autokreacyjnej roli sztuki rozwija się znaczna część twórczości literackiej od końca XIX wieku. Pisarstwo odąd „istnieje w sposób oczywisty samo dla siebie, a gdyby zaistniała taka konieczność, istniałoby ono niezależnie od wszelkiego odbioru i czytelnika, wszelkiej przyjemności i użyteczności”<sup>158</sup>. Po „śmierci Boga”, jako Wielkiego Innego, miejsce wertykalnego atraktora motywującego do akrobatycznych popisów nie pozostaje puste. W literaturze ową wakującą pozycję zajmuje podmiot, który poprzez podwojenie Siebie w fikcji staje się innym Sobą. Od tego momentu literacka akrobacja odbywa

<sup>157</sup> P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*, s. 54.

<sup>158</sup> M. Foucault, *Szaleństwo, literatura..., op. cit.*, s. 249.

się za sprawą i wobec innego, który pełni rolę *spiritus movens* każdej twórczej konwersji, obdarzając autora-akrobatę swymi nadprzyrodzonymi darami, które są wszakże z autora i przez autora zrodzone. Literacki akt akrobatyczny nie jest wyłącznie popisem maestrii słownej. By mogło do niego dojść, artysta słowa dokonuje gwałtownego i namiętnego zerwania z tradycją. Pisarska akrobacja jest ekspresją innowacyjnej witalności przewyciężającej inercję tradycji literackiej, gwałtownym przejawem zdespiritualizowanej ascezy wpisującej się w (po)nowoczesny atletyczny, somatyczny renesans<sup>159</sup>. Akrobatyczna sztuka literatury polega na przebywaniu podmiotu jednocześnie w dwóch różnych miejscach: w literackiej heterotopii (lub w drodze ku niej) i w „obozie bazowym” literackiej tradycji. To stanowi o szczególnej pozycji epistemologicznej podmiotu kreowanego w fikcji literackiej, która pozwala – jak zauważa Wolfgang Iser – „na bycie sobą oraz poza sobą, co może również oznaczać, że w tym stanie człowiek doświadcza tego, czego nie może osiągnąć w życiu codziennym, mianowicie bycia sobą i posiadania siebie”<sup>160</sup>. Negatywną stroną osiągniętego w taki sposób wrażenia subiektywnej pełni jest odkrycie, że tak w życiu nigdy nie bywa, że bycie sobą i posiadanie siebie jest zarówno samą fikcją, jak i jej siłą sprawczą. Jeśli jednak fikcja zostanie potraktowana nie jako statyczna rzeczywistość, rodzaj pięknego, acz nieosiągalnego mirażu, lecz jako droga ucieczki przed deformującymi podmiot narracjami „obozu bazowego” literatury, może się okazać, że jest ona jedyną metodą zachowania względnej i stale zagrożonej wolności podmiotu. Dobrą nowiną dla uprawiających autofikcję akrobatów literatury jest poczucie bezpieczeństwa, „w tym sensie, że człowiek staje się świadom niewysłowionej mnogości znaczeń, które potrafi tworzyć”<sup>161</sup>. Owa nieskończoność staje się surogatem transcendencji, która nie stanowi już produktu zaświatowej fabryki sensu, ale jest wytworem autora-akrobata.

W nowoczesnej auto(eto)pojetycznej, sylleptycznej konstrukcji podmiotu objawia się także pewien rys schizofreniczny, polegający na opętaniu piszącego podmiotu przez figurę jego literackiego, uczynionego ze słów sobowtóra. Ciągi znaków, które utraciły swój pozajęzykowy układ odniesienia, będący wspólną płaszczyzną uczestników aktu komunikacji, nadal zachowują pionową orientację, poszukując sensu w oderwanych od znaczenia słownych akrobacjach (będących cechą awangardowości), mających spowodować objawienie się innego, zrodzonego z siebie wertykalnego kontrapunktu umożliwiającego dokonanie autointerpretacji.

---

<sup>159</sup> P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*, s. 169.

<sup>160</sup> W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 32.

<sup>161</sup> *Ibidem*, s. 33.

Dlatego też akrobatyczne praktyki literackie ocierają się nierzadko o szaleństwo, o czym wspomina Foucault w jednym z wywiadów:

Owo nie wchodzące w obieg słowo, owo „trzymające się w pionie” pisanie, to nic innego jak ekwiwalent szaleństwa. Jest rzeczą naturalną, że pisarze odnajdują się w szaleńcu i urojeniu swego sobowtóra. Za każdym pisarzem przyczaja się cień szaleńca, który go podtrzymuje, podporządkowuje sobie i zasłania. Można by powiedzieć, że w momencie, gdy pisarz pisze, jego opowieść, wytwór samego aktu pisania, nie jest zapewne niczym innym jak szaleństwem. [...] Wtedy właśnie natykamy się na temat wywrotowego charakteru pisania<sup>162</sup>.

Na samoodnośny i samowywrotowy charakter sztuki XX wieku wskazuje także Sloterdijk, gdy pisze o jej oderwaniu się „od procedur i celów świata pracy, żeby wznosić niezliczone sceny dla przedstawień będących swą własną wartością”<sup>163</sup>. Literacką figurą artysty zupełnie oderwanego od horyzontalnego wymiaru sztuki, jako medium międzyludzkiej komunikacji, jest dla Sloterdijka artysta trapezu z opowiadania Kafki *Pierwsze cierpienie*. Nie dość, że zaprzestał on schodzenia ze swojego przyrzędu, niczym Szymon Stylita sztuki cyrkowej, to jeszcze zażądał drugiego trapezu, by przesunąć granicę niemożliwego. Ceną tak radykalnej postawy, prócz wspomnianego szaleństwa, jest rodzaj kalectwa, objawiający się nieumiejętnością stąpania po twardym gruncie rzeczywistości (podobny kompleks problemów dotyczy innego opowiadania Kafki – *Artysta głodówki*). Z imperatywem akrobatycznym nowoczesnej literatury wiąże się zatem także postulat nieustannej nowości znajdującej wyraz w językowym eksperymencie. Wobec zmiennej pozycji innego, który po każdym pokazowym numerze zostaje włączony do bazy podtrzymującej kolejne wersje tworzących słowną piramidę akrobatów, liczy się zawsze najnowsza odsłona pokazu. „Eksperymentatorem jest ten, kto zgadza się na każdy wynik, przekonany, jak to on, że nowe ma zawsze rację”<sup>164</sup>.

Radykalnie wertykalna postawa nieuchronnie budzi nieufność i drwiący uśmieszek przyzwyczajonej do wypróbowanych ćwiczeń, zadomowionej w „obozie bazowym” publiczności, co można uznać za uniwersalną reakcję wszelkiej gawiedzi, niezależnie od celu i stawki akrobatycznych wyczynów. Jak głosi legenda, także anachoreta Szymon Stylita nie zabiegał o względy publiczności, choć z pewnością stanowił nie lada atrakcję jako „wyczynowiec” Pana Boga. I tu pojawia się wątpliwość ludzi małej wiary, czy aby człowiek-słup nie był jedynie narzędziem autopromocji, wystawionym na pokaz totemem innego, niemającym nic wspólnego z własnym pierwowzorem. Trudno się zatem dziwić, że zatroskani

---

<sup>162</sup> M. Foucault, *Szaleństwo, literatura...*, op. cit., s. 249.

<sup>163</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, op. cit., s. 294.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 440.

o zbawienie stylity współbracia podjęli próbę korekty radykalnej wertykalności Szymona<sup>165</sup>. Jak głosi przekaz, Szymon pod ich wpływem zdecydował się zejść na ziemię. Ostatecznie jednak zabroniono mu tego, gdyż swoją decyzją dowiódł, że jest prawdziwym bożym akrobatą. Akrobata jest zawsze narażony na ocenę „nieoświeconej gawiedzi”. Być może to właśnie z obawy przed szyderstwem publiczności, akrobatycznym wyczynom nowoczesnej literatury towarzyszy duch nonszalancji czy nawet dezynwoltury:

Akrobatyka wchodzi w grę wszędzie tam, gdzie idzie o to, żeby to, co niemożliwe, wyglądało jak łatwe ćwiczenie. Nie wystarczy zatem spacerować po linie i wywijać na wysokości salto mortale. Decydujące przesłanie akrobata do współczesnych zawiera się w uśmiechu, z jakim kłania się on po występie. Jeszcze wyraźniej przemawia ono w nonszalanckim ruchu ręki przed opuszczeniem sceny, geście, który można by uznać za pozdrowienie widowni na trybunach. W rzeczywistości przekazuje on lekcję moralną, która brzmi: dla ludzi naszego pokroju to nic takiego. Ludzie-naszego-pokroju – to są ci, którzy zapisali się na kursy z przedmiotu „Niemożliwość”, z przedmiotem dodatkowym „Robienie wrażenia”<sup>166</sup>.

Literackie tropy autoreferencyjności, wskazujące na dystans między autorem a światem tekstowym, należy traktować z pewną nieufnością. Przez sam fakt wydania dzieła na świat i jego wystawienia na publiczną ocenę, autor staje się częścią sceny, którą sam zbudował. Zdradza go językowe medium literatury. Diogenes z Synopy, Szymon Słupnik czy Kafkowski artysta głodowania byli doskonalszymi performerami niż jakikolwiek artysta „sobąpisania” (w rodzaju Stachury, Wojaczka czy Bawołka), gdyż tamci dziełem sztuki uczynili wyłącznie własne życie (eksponując jego fizyczną postać), bez uciekania się do pośrednictwa szeleszczących papierem narracji. Nie mogąc zaświadczyć wprost – stylem bycia swego twórcy – o własnej „prawdziwości”, literatura jest skazana zatem na wikłanie się w skomplikowane gry prawdy, które wpisują się w Foucaultowskie pojęcie aleturgii. Z tego właśnie powodu akrobaci literatury zmuszeni są do nieustanego kwestionowania wytwarzanych przez siebie autofikcyjnych tożsamości w niekończącym się procesie poszukiwania prawdy o sobie.

### **1.5. Literatura jako aleturgia**

Chociaż celem aleturgii jest ustanawianie prawdy subiektywnej, jej procedury mają w ujęciu Foucaulta charakter interdyskursywny, wymagający dialogu z innym. Sztandarowym tego przykładem jest opisywany przez autora *Historii seksualności* retoryczny gatunek parezji – szczerej mowy tego, który posiadał wiedzę i mądrość, skierowanej do tego, kto tej wiedzy

---

<sup>165</sup> Zob. M. Borkowska, *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2013, s. 174.

<sup>166</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 272.

i mądrości poszukuje. W praktyce stoickiej parezja była swobodną, niczym nieskrępowaną mową skierowaną przez nauczyciela-filozofa do ucznia.

Etymologicznie rzecz biorąc, parezja oznacza mówienie wszystkiego (szczerłość, otwartość serca, mowy i języka, wolność słowa). Na łacinę słowo to tłumaczono zazwyczaj jako *libertas*. Jest to otwarcie, które sprawia, że się mówi, że mówi się to, co ma się do powiedzenia, co chce się powiedzieć albo o czym myśli się, że trzeba powiedzieć, bo jest to konieczne, pożyteczne i prawdziwe<sup>167</sup>.

Foucault zauważa również, że procedury aleturgiczne zakodowane były w fikcjach greckich tragedii, przede wszystkim w *Ionie* Eurypidesa i *Królu Edypie* Sofoklesa, wskazując, że techniki prawdy, w tym parezja, były już od starożytności również technikami fabulacji<sup>168</sup>. Gra prawdy, w której uczestniczy główny protagonista dramatu Sofoklesa, jest w istocie stopniowym poznawaniem siebie w trakcie błędzenia. W wędrówce po bezdrożach myśli za przewodnika służą Edypowi jedynie słyszane głosy: „jego córek, a także jego własny głos, unoszący się nie wiadomo gdzie, podobnie jako on sam”<sup>169</sup>. Jako narzędzia opisu linearnej narracji dramatów starogreckich dobrze sprawdzają się koncepcje zakładające narracyjną konstrukcję podmiotowości (np. Paula Ricoeura czy Alasdaira MacIntyre’a). Podmiot podąża za biegiem własnej historii, która stanowi określoną całość narracyjną łączącą przeszłość, teraźniejszość i projektowaną przyszłość. Narracja jest nie tylko strukturą tekstu, ale podstawową strukturą poznania, dzięki której podmiot nadaje sens własnej egzystencji. Opowiadanie historii może być zatem interpretowane jako tworzenie „struktury troski” o siebie w oparciu o kody kultury. W ujęciu Ricoeura tworzenie narracji jest projektem etycznym służącym uzgodnieniu wyborów życiowych z przyjętymi ideałami, co odbywa się w oparciu o metodę hermeneutyczną. Narracja służy bowiem interpretacji siebie na gruncie etycznym<sup>170</sup>. Prowadzenie narracji jest ciągłym konfliktem i jednocześnie poszukiwaniem zgodności „między tym co nazywamy »życiem dobrym«, a cząstkowymi postanowieniami podmiotu”<sup>171</sup>. Narracja służy, z jednej strony, ustanawianiu pożądanego wzorca siebie i technik podążania za tymi wzorcami, z drugiej – stanowi ona rodzaj testu zgodności postanowień i zamiarów z wyborami jednostki. Również dla MacIntyre’a spójność życia jest spójnością narracji podążającej za etycznym wzorcem<sup>172</sup>. Geoffrey G. Harpham stawia w tym kontekście pytania,

<sup>167</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 355.

<sup>168</sup> Zob.: M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2018, s. 93–185.

<sup>169</sup> M. Foucault, *Rządzenie...*, *op. cit.*, s. 103.

<sup>170</sup> Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 297.

<sup>171</sup> A. Warmbier, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018, s. 302.

<sup>172</sup> Zob. A. MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame 1981, s. 203.

które, wychodząc od koncepcji podmiotu zbliżonej do stanowiska Foucaulta, zdają się podważać tezy autora *Dziedzictwa cnoty*:

Dlaczego na poszczególne historie życiowe składa się mnogość opowieści nieposiadających ciągów dalszych? Czy uprawnione jest traktowanie tych opowieści jako rozdziałów większej opowieści; czy też są one nieodwołalnie skazane na pozostawanie poza obrębem jednej super-narracji? Czy tylko rozbici na kawałki, błędzący i w tym sensie nieetyczni ludzie wyobrażają sobie, że biorą udział w pozbawionym ciągłości zbiorze wydarzeń, które po prostu nie sumują się w żaden sposób?<sup>173</sup>.

Aleturgiczne procedury, którymi posługuje się nowoczesna literatura, w tym utwory trzech „tytułowych bohaterów” niniejszej rozprawy, potwierdzają zasadność pytań Harphama. Współczesne narracje rządzą się zazwyczaj bardziej zawiłymi regułami, niż ma to miejsce w dziełach starożytnych klasyków. Konwersja Edypa czy Iona, rozumiana jako przejście od niewiedzy, przez błędzenie i tułaczkę, do poznania prawdy, które jest jednocześnie kresem dramatu życiowego i scenicznego, odpowiada w ogólnym zarysie etapom konwersji religijnej w ujęciu psychologów społecznych Daniela Batsona i Larry’ego Ventisa<sup>174</sup>. Konwersja rozumiana jako przejście od fałszu do prawdy wiedzie zatem od pierwszego, wywołującego kryzys impulsu (nowe doświadczenie podważające dotychczas wyznawaną prawdę), poprzez próbę rozwiązania nowego problemu starymi metodami (kończącą się porażką i poddaniem jaźni), aż do uznania nowej wizji, które oznacza całkowite przewartościowanie życia. W tej linearnej wędrówce bohaterom dramatu stale towarzyszą ich własne myśli, pełniące rolę przewodnika – innego Siebie, korygującego obrany kurs życia. Ostatecznym celem konwersji jest zdobycie wiedzy poprzez *logos*, który przeradza się w *ethos*. Efektem doświadczeń (eksperymentów), jakim poddawany jest podmiot w wielu utworach literatury nowoczesnej, jest osiągnięcie stanu nie-wiedzy na skutek podważenia prostych związków przyczynowo-skutkowych między *logosem* a *ethosem*. Kreowany w kolejnych słownych iteracjach Siebie-inny jest pojawiającą się w coraz to nowych postaciach efemerydą, uosobieniem Foucaultowskiej „śmierci człowieka”, tożsamości nie tyle istniejącej, ile będącej „czystym aktem pisania” Siebie, procesem niekończących się mutacji. Podmiot w literaturze to dyskurs, który „zwraca się ku sobie jako pisząca subiektywność bądź próbuje uchwycić – w tym samym ruchu, z którego powstaje – istotę wszelkiej literatury”<sup>175</sup>. Jak zauważa Dieter Freundlib, sztuka

---

<sup>173</sup> G.G. Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago–London 1987, s. 87.

<sup>174</sup> Zob. D.C. Batson, L.W. Ventis, *The Religious Experience. A Social-Psychological Perspective*, New York 1982, s. 95.

<sup>175</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 272.



we współczesnym odbiorze jest uważana za wyzwanie rzucone przyjętym w nauce i potocznym rozumowaniu metodom budowania sensu. Stanowi to o jej wywrotowym charakterze, wpływającym z niechęci do pełnienia tradycyjnych funkcji mądrościowych, na wzór „wielkich ksiąg ludzkości”. „Prawdopodobnie to miał na myśli Foucault, gdy w swych wczesnych tekstach o literaturze mówił o »byciu języka«, byciu, które stanowi odmowę komunikowania znaczenia i które ustanawia inny rodzaj rozumienia”<sup>176</sup>.

Autonomia języka i jego reduplikacyjny, samowrotny charakter, na który wskazuje Foucault w *Słowach i rzeczach*, sprawia, że podmiot przestaje być fundamentem i źródłem poznania; stanowi raczej „zmienną i złożoną funkcję dyskursu”<sup>177</sup>. Literatura jako funkcja ćwiczeniowych powtórzeń aktu pisania Siebie odsłania wiedzę o granicy ustanowionej przez język. Próbuując przeskoczyć lub przesunąć tę granicę w kolejnych pokazach literackiej akrobatyki podmiot za każdym razem powraca do swego punktu wyjścia, nabywszy kolejne doświadczenie potwierdzające prawdziwość hipotezy, iż efektem aktu akrobatycznego nie może być poznanie siebie, a jedynie rozpoznanie własnych granic. Przemierzając drogę w dół, od wyzwolonego, innego Siebie do Siebie uprzedmiotowionego, podmiot nierzadko odkrywa, że jedynym rodzajem poznania jest wiedza negatywna, a jedyną nauką o człowieku może być antropologia negatywna, która po śmierci Boga zastępuje negatywną teologię. Idąc tym tropem i podążając za myślą Ryszarda Nycza, można powiedzieć, że na współczesnej literackiej „górze przemienienia” zazwyczaj nie objawia się – na sposób romantyczny – prawdziwy byt, ani nie następuje modernistyczna (auto)rewelacja dzieła, ale ma miejsce trzeci rodzaj objawienia – epifania negatywna, w której literatura jest tylko śladem „zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”<sup>178</sup>. Za każdym nawrotem Siebie do Siebie wychodzi na jaw naiwność dążenia do odkrycia – za pośrednictwem akrobatycznego aktu literatury – tego, co jest już zawarte w założeniach owego ekstremalnego doświadczenia: „że znajomość figury człowieka, którego cechy czy treść empiryczna wypełniają pustą kategorię podmiotu, nie odsłania nic innego niż warunki umożliwiające doświadczenie” oraz „że źródłem doświadczenia jest podmiot, który wywołuje je uprzednio do percepcji”<sup>179</sup>. Ujmując rzecz wyłącznie od strony technicznej, można jednak uznać, że figura Siebie-innego pełni w nowoczesnej literaturze autofikcyjnej podobną rolę jak figura innego w pisarskich praktykach ćwiczeniowych późnej starożytności. Pozwala ona bowiem na ciągłe odkrywanie

---

<sup>176</sup> D. Freundlieb, *Foucault and the Study of Literature*, „Poetics Today” 1995, nr 2, s. 338–339.

<sup>177</sup> M. Foucault, *Kim jest...*, *op. cit.*, s. 218–219.

<sup>178</sup> R. Nycz, *Literatura...*, *op. cit.*, s. 49.

<sup>179</sup> R. Devitt, *Foucault...*, *op. cit.*, s. 5–7.

w akcie pisania ograniczeń podmiotu, mających swe źródła w niewłaściwych namiętnościach, nawykach i wyobrażeniach, będących balastem „obozu bazowego” – życiowego i literackiego *habitusu*.

### 1.6. W trójkącie (literackiej) konwersji

Odwołując się do Foucaultowskich koncepcji etyki troski o Siebie oraz do Sloterdijkowskiej antropotechniki, proponuję rezygnację ze wspomnianych linearnych modeli konwersji na rzecz modelu cyrkularnego, rekurencyjnego i powtarzalnego, w którym literackie podmioty, w procesie nawracania się na siebie, przybierają trzy formy: po pierwsze, **Siebie-przedmiotu** nawrócenia, a więc „konwertyty” poddawanego różnym procedurom przemiany, po drugie, **Siebie-podmiotu**, to jest sprawcy konwersji, aktywnie i świadomie wykorzystującego wybrane przez siebie systemy ćwiczeniowe, oraz po trzecie, **Siebie-innego** – pełniącego rolę „zewnętrznego” atraktora, nieuchwytnego i fikcyjnego, a zarazem niezbędnego, celu nawrócenia. Owe trzy postaci wchodzi z sobą w **relacje ascetyczne, akrobatyczne i aleturgiczne**. Dominującą zależnością, jaka występuje między Sobą-przedmiotem a Sobą-podmiotem, jest relacja ascezy. Pragnąc zmiany, podmiot poddaje Siebie prywatnej ascezie, pojmowanej jako ćwiczenia uprawiane w opozycji do społecznie ukształtowanego *habitusu*. Autofikcyjny Siebie-inny zostaje powołany do życia nie tyle po to, by wskazać podmiotowi jednoznaczny cel ascezy, ale by dać impuls (wzbudzić namiętność) do przemiany („trzeba, by ktoś podał mu rękę i go wyciągnął”<sup>180</sup> Seneki), tworząc iluzje i wskazując na możliwości innych, lepszych (bo nowych) form życia. Fantazmatyczna figura innego pełni kluczową rolę w procesie duchowej przemiany w medium literatury. Fikcyjny inny jest myślowym ekscysem ćwiczącego podmiotu, niezdolnego do podjęcia wspinaczki na artystyczną „Mount Improbable” dopóty, dopóki nie stworzy figury Siebie jako akrobata zdolnego do nadnaturalnych wyczynów. Inny jest atraktorem konwersji, to jest tym, kto wyzwala w ascezie namiętność konieczną do jego przemiany w akrobatę; pod jego wpływem rodzi się gwałtowność, będąca jednym z tych aktów secesji, które sprawiają, że „teoria kultury może być uprawiana sensownie tylko jako opis katapult”<sup>181</sup>. Siła atrakcji innego bywa nieraz zniewalająca do tego stopnia, że podmiot-akrobata, nie zważając na nic, pozostaje na szczycie, opętany demonicznym wpływem swego sobowtóra: w tym prawdopodobnie objawia się szaleństwo literatury, o którym pisał Foucault. Drugą funkcją innego jest wyzwolenie procesów autoaleturgicznych. Spotkanie na szczycie staje się zachętą do spojrzenia w dół, na dawny

<sup>180</sup> M. Foucault, *Hermeneutika...*, *op. cit.*, s. 551.

<sup>181</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 264.

*habitus*, by ustanowić tymczasową prawdę o sobie, rozpoznać własne granice, oszacować dystans między Sobą uprzedmiotowionym a Sobą-innym, i rozpocząć wszystko od nowa, w poczuciu, że tylko ucieczka w konwersyjny ruch niesie wyzwolenie.

Podsumowując ową trójwymiarową koncepcję Siebie, wzajemne relacje poszczególnych wersji Siebie (objawiających się w procesie literackiej konwersji) proponuję unaocznic przy pomocy wcześniej wspomnianej figury trójkąta, mieszczącej w sobie także pewną, odległą analogię do schematu semiotycznego Riffaterre'a:



Schemat, który nazywam trójkątem konwersji, stanowi ilustrację rozwijanej w niniejszej rozprawie myśli, że konwersja w literaturze nie odbywa się wyłącznie na zasadzie zwrotnej relacji między jej podmiotem (nawracającym się) a jej przedmiotem (nawracanym). Koncept ten jest w znacznej mierze zbieżny z analizowanym przez Armena Avanesiana i Anke Hennig procesem *metanoi*. Badacze nadali *metanoi* znaczenie, które zdecydowanie wykracza poza kontekst konwersji religijnej. W ich ujęciu, nawiązującym m.in. do nowego materializmu, neurologii i semiotyki Peirce'a, głównym motorem przemiany podmiotu i świata jest język, myśl i mowa, a zatem także literatura. W tej perspektywie poetyckie wezwanie Rilkego „Musisz życie swe odmienić” jest siłą sprawczą wszelkiego rodzaju twórczości słownej. Doświadczenie *metanoi* jest myśleniem z odmienną świadomością, wytwarzaną za pomocą tekstu. *Metanoia* w takim rozumieniu wiąże się z transformacją, której celem nie jest bezwarunkowe nawrócenie się na Wielkiego Innego, ale transformacyjny dialog z inną świadomością. Taka przemiana bliższa jest analizowanej przez Foucaulta hellenistycznej

i rzymskiej *epistrophe* (dokonującej się w ascetycznym, parezjastycznym dialogu z innym) niż chrześcijańskiej *metanoi*, będącej radykalnym wyrzeczeniem się własnej podmiotowości i poddaniem się (jako przedmiot) woli Innego (podmiotu). W ujęciu Avennasiana i Hennig zmiana w zakresie zmysłowego postrzegania (*aisthesis*) nie następuje wyłącznie dzięki nadaniu nowej formuły relacjom między podmiotem a przedmiotem. Również procesy poznania (*noesis*) nie polegają jedynie na dualistycznym uzgodnieniu związków pomiędzy zmysłami a rozumieniem. Analizując zjawisko *metanoi*, badacze dochodzą do wniosku, że *poiesis*, rozumiane jako kreacja, „również tworzy relację z *aisthesis* i *noesis* (i są to inne relacje niż te opisywane przez estetykę). Uwzględnienie takiego trójwymiarowego spojrzenia pozwala dostrzec, że *poiesis* nakłada się na pozostałe dwie relacje w formie różnicowania”<sup>182</sup>. Różnicowanie (*othering*) polega na wprowadzeniu do procesu rozumienia figury innego, który zmienia całą sytuację epistemiczną. „Myślenie wraz z Innym (*conscientia*) i pisanie wraz z Innym pod hasłem »Ty (to) wiesz« tworzy najlepsze warunki do przeprowadzenia podmiotu w *metanoi* poza jego własną świadomość i w rezultacie – do konwersji”<sup>183</sup>. Jeśli więc relacje między podmiotem a przedmiotem stanowią podstawę do wnioskowania dedukcyjnego i indukcyjnego, to – jak dowodzą Avanesian i Henning – relacja podmiotu z innym uruchamia trzecią metodę wnioskowania, jaką jest abdukcja, a więc wnioskowanie na podstawie stawianych hipotez.

Wartość abdukcji dostrzeżemy, gdy porównamy ją z pozostałymi metodami wnioskowania. W dedukcji wnioskujemy co do poszczególnych przypadków na podstawie reguły i kontekstu. W indukcji ustalamy regułę na podstawie poszczególnych przypadków i ich kontekstu. W abdukcji jednak nie odzwierciedlamy czy też nie określamy, co stanowi regułę, a co indywidualny przypadek; zamiast tego hipotetycznie wnioskujemy o kontekście na podstawie poszczególnego przypadku i reguły<sup>184</sup>.

Idąc takim tropem myślenia, można powiedzieć, że tekst literacki, ustanawiając figury innego jako swego rodzaju autofikcyjne symulacje podmiotu, daje podstawę do wnioskowania hipotetycznego. Poprzez doświadczenie siebie jako własnej hipotezy, podmiot myśli niejako poza obrębem własnej świadomości. Doświadczenie bycia kimś innym, hipotezą tego, kim moglibyśmy być, stanowi impuls konwersji. Pisarskie doświadczenie, w którym „pisanie o sobie przekształca się w pisanie o innym, gdzie pożądanie innego splata się z jego pożegnaniem, a realne ociera się o nierzeczywiste”<sup>185</sup>, Philippe Forest określa mianem

---

<sup>182</sup> A. Avanesian, A. Hennig, *Metanoia...*, *op. cit.*, s. 103–104.

<sup>183</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>185</sup> J. Lis, *Obrzeża...*, *op. cit.*, s. 81.

„heterografii”<sup>186</sup>. Autofikcja pojmowana jako „heterografia” może stać się narzędziem konwersji nie tylko podmiotu, ale również odbiorcy utworu literackiego. Czytanie można bowiem traktować „jako (czasowe) pożegnanie z życiem, zerwanie z bogactwem świata postrzegalnego zmysłowo; czytanie, by stać się kimś innym; czytanie, by (po)wrócić do (innego) życia jako ten inny”<sup>187</sup>. Odbiorca literatury powtarza gest secesji jej twórcy, korzystając ze sporządzonej przez niego tekstowej „katapulty”. Tworząc podczas lektury własne symulacje, czytelnik powtarza na swój sposób pierwotny, autorski akt symulacji. I nawet wówczas, gdy doświadczenie to pozostanie bez wpływu na cel i kres „niepewnej, często okrężnej drogi, niebezpiecznej drogi życia”<sup>188</sup>, lektura może być ciągle jakąś formą anachorezy, choćby w wersji *instant*, w popularnej odmianie „dla święt” (jak by to ujął Sloterdijk).

Chociaż koncepcja Avanessian i Henning jest niezwykle przydatna do zrozumienia językowych procesów stojących za aktem literackiej konwersji, pomija ona niemal całkowicie somatyczny, atletyczny i akrobatyczny aspekt transformacji podmiotu. Stworzenie modelu trójkąta konwersji jest krokiem w stronę wypełnienia tej luki. Model ten łączy bowiem spekulatywne schematy poznawcze z pojęciami ascezy, akrobacji i aleturgii, wywiedzionymi z Foucaultowskiej koncepcji podmiotowości (jako pola ścierania się biowładzy z upodmiotawiającymi praktykami ascetycznymi) oraz ze Sloterdijkowskiego odkrycia despi rytualizacji i somatyzacji współczesnej praktyki ćwiczeniowej. Autofikcyjne konwersje nie są wyłącznie przemianami dokonującymi się w medium języka, wprawia je bowiem w ruch namiętny aktywizm akrobatyczny, będący siłą uwalniającą podmiot spod władzy nawyków i wyobrażeń właściwych dla literackiej i życiowej konwencji.

### **1.7. Interdyskursywność technik konwersyjnych w perspektywie poetyki doświadczenia**

Konsekwencją ponownego wkroczenia – na nowych zasadach – pozatekstowego świata i osoby autora do tekstu literackiego stała się konieczność sięgnięcia przez literaturoznawstwo po narzędzia opisu właściwe dla dyskursów filozoficznych, psychologicznych i antropologicznych. Jednym z przejawów tych przemian był rozwój kulturowej teorii literatury, stanowiącej próbę uwzględnienia – jak podkreślał Andrzej Zawadzki –, „w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorii doświadczenia ludzkiego i problematyki tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki »ja« literackiego i różnych jego postaci”<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Zob. P. Forest, *Le roman, le je*, Nantes 2001, s. 38–39.

<sup>187</sup> A. Avanessian, A. Hennig, *Metanoia...*, *op. cit.*, s. 165.

<sup>188</sup> M. Foucault, *Hermeneutika...*, *op. cit.*, s. 246.

<sup>189</sup> A. Zawadzki, *Autor...*, *op. cit.*, s. 218.

Poetykę doświadczenia definiuję za Ryszardem Nyczem<sup>190</sup> jako badawczą tendencję przywracającą literaturze i literaturoznawstwu funkcję poznawczą ukierunkowaną na rozpoznanie rzeczywistości tekstowej nie tylko poprzez odwołanie się do reguł komunikacyjnych i wiedzy kognitywnej, ale również w relacji do jednostkowych, idiosynkratycznych emocji (namiętności), nawyków i wyobrażeń. Tendencja ta objawia się między innymi w zerwaniu z dualizmem relacji między językiem a rzeczywistością, a także w odwołaniu od budowania uniwersalnych, „silnych” teorii oraz upodobaniu do tworzenia literackich interpretacji w formie studiów przypadków (*case studies*). W perspektywie poetyki doświadczenia relacje interdyskursywne nie będą już odniesieniami analizowanymi wyłącznie z punktu widzenia struktur kognitywnych oraz postrzeganymi w obrębie dualistycznych relacji podmiotowo-przedmiotowych<sup>191</sup>. Jeśli bowiem tekst jest również formą podmiotowego doświadczenia, to intertekstualność (i szerzej – interdyskursywność) może być postrzegana jako forma doświadczania i ćwiczenia siebie poprzez inne dyskursy. W takiej optyce na literaturę można patrzeć jak na płaszczyznę transformacyjnego dyskursu prowadzonego przez podmiot autorski z różnorodnymi tekstami kultury, stanowiącymi pozytywną lub negatywną motywację jego twórczej transformacji. W dalszych rozważaniach będę się zatem odwoływał do idei dyskursu, która w większym stopniu niż idea tekstu uwzględnia performatywny wymiar utworów traktowanych jako narzędzia ascezy i konwersji. Nawiązując za Jerzym Bartmińskim i Stanisławą Niebrzegowską-Bartmińską do teorii dyskursu jako „zdarzenia komunikacyjnego uwikłanego w kontekst sytuacyjny i strategie komunikacyjne”<sup>192</sup> i pojęcia tekstu jako rezultatu tego zdarzenia, za Foucaultem, zwracam szczególną uwagę na funkcję transformacyjną praktyki dyskursywnej. Dyskurs w rozumieniu autora *Archeologii wiedzy* jest praktyką formującą własny przedmiot<sup>193</sup>, funkcjonującą w obrębie określonego systemu formacyjnego rozumianego jako regularność określonej praktyki dyskursywnej<sup>194</sup>. Formowanym przedmiotem w ramach interesujących mnie, ascetycznych, akrobatycznych i aleturgicznych funkcji dyskursu jest podmiot poddany procesowi konwersji. W obrębie literackich praktyk dyskursywnych dokonuje się określona praca podmiotu, której efekty wykraczają poza zapis

---

<sup>190</sup> R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 39–46.

<sup>191</sup> Dualizm w podejściu do relacji intertekstualnych silnie zaznacza się we wcześniejszych tekstach R. Nycza, np. w obrębie wyróżnionej przez badacza relacji tekst – rzeczywistość (zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 59–82).

<sup>192</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2012, s. 33.

<sup>193</sup> Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002, s. 57.

<sup>194</sup> „Przez system formacyjny winno się więc rozumieć złożony spłot relacji funkcjonujących jako reguła: ustanawia on związki, jakie muszą zaistnieć w praktyce dyskursywnej, ażeby ta odnosiła się do takiego czy innego przedmiotu, ażeby wprowadziła taki czy inny sposób wypowiedzania, ażeby użyła takiego czy innego pojęcia, ażeby zorganizowała taką czy inną strategię” (*ibidem*, s. 87).

tekstowy. Jak stwierdza Dominique Maingueneau: „Dyskurs jest formą działania. [...] Dyskurs literacki jest działaniem szczególnym, ale zarazem działaniem jednym z wielu, uczestniczy więc w tym świecie, który ma »odzwierciedlać«”<sup>195</sup>. Dyskursy literackie uczestniczą w świecie przede wszystkim za pośrednictwem piszącego „ja” autorskiego, które czyni siebie zarówno podmiotem, jak i przedmiotem literackiej praktyki konwersyjnej. Autofikcja będąca jednocześnie dyskursem i ascezą, wykraczając poza tekst (wytwór, przedmiot), wchodzi z innymi dyskursami (literackimi i pozaliterackimi) w relacje, które na nowych zasadach wpisują się w ramy intertekstualności zakreślone przez ujęcia strukturalistyczne i poststrukturalistyczne. Jak wiadomo, intertekst w rozumieniu Riffaterre’a zajmuje pozycję analogiczną do przedmiotu w schemacie semiotycznym Peirce’a, a więc jest systemem reprezentacji możliwym do odkodowania za pośrednictwem interpretantu oznaczającego „trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst”<sup>196</sup>. Poprzez analogię można zdefiniować „interdyskurs” jako formację dyskursywną, której fragmenty zakodowane są w tekście.

W perspektywie interdyskursywnej forma literacka (i wężiej – gatunek) – może stać się dla autorskiego i tekstowego „ja” formą istnienia służącą uprawianiu ćwiczeń Sloterdijkowskiego „obozu bazowego” (rozumianych jako praktykowanie tradycyjnych zasad organizacji tekstu) lub przekraczającą te zasady w akcie akrobatycznym – niemożliwym jednakże do wykonania bez wcześniej przeciwiczonych, dobrze już opanowanych, dyskursywnych reguł. Prawda jednostkowej egzystencji jest przedmiotem nieustannych aleturgicznych negocjacji pomiędzy obecnością tekstową a obecnością empiryczną, ciągłym tworzeniem nowych hipotez „realności” na szczycie trójkąta konwersji i obalaniem ich przez kolejne doświadczenia, ugruntowane w procesie „ćwiczenia hipotez”. Wykreowane w literackim dyskursie hipotezy na temat pozatekstowego doświadczenia Siebie unicestwiają podmiot w tym sensie, że wprowadzają go w tryb nieustannej przemiany. W kolejnych iteracjach trójkąta konwersji podmiot autorski i tekstowy nigdy nie jest (dawnym) sobą, jest bowiem stale podawany w wątpliwość przez kolejne hipotezy siebie (formy innego Siebie).

Ugruntowany w mocnej odmianie strukturalizmu postulat autonomii doświadczenia przedstawionego w utworze literackim jest tylko jedną z wielu hipotez co do sposobu istnienia tekstowego podmiotu. Konsekwencją zadeklarowanej niegdyś śmierci autora jest paradoks: podmiot tekstowy domaga się odniesienia do podmiotu empirycznego tym silniej, im bardziej

---

<sup>195</sup> D. Maingueneau, *Dyskurs...*, *op. cit.*, s. 60.

<sup>196</sup> M. Riffaterre, *Semiotyka...*, *op. cit.*, s. 303.

próbuję się zaprzeczyć możliwości takiego odniesienia. Jak zauważa autor *Sylw współczesnych*, poetyka doświadczenia nie sprowadza się wyłącznie do cech tekstowego wariantu empirycznego doświadczenia, ale i do „specyficznego charakteru procesu doświadczeniowej referencjalności, przebiegającego trajektorię podobną do wstęgi Möbiusa (od zewnętrznego odniesienia przez jego »tropiczne« uwewnętrznienie po nowe, ewokatywne uzewnętrznienie indeksalnej więzi z realnością)”<sup>197</sup>. Jeśli założymy, że podstawą związków autofikcyjnego podmiotu z realnym doświadczeniem jest proces duchowej przemiany, to charakter tego związku można próbować uchwycić w stadiach ascezy, akrobacji i aleturgii oraz w interakcjach pomiędzy Sobą-przedmiotem, Sobą-podmiotem i Sobą-innym w obrębie trójkąta konwersji. Przemiana podmiotu literackiego jest zawsze rodzajem odrzucenia lub przekształcenia realności, której rozumienie ustala się za pośrednictwem interpretantu: narzucającego podmiotowi określoną tożsamość i stanowiącego impuls do posłużenia się nowymi, innymi interpretantami. Owe zerwania i przekształcenia podmiotowego sensu stają się zrozumiałe wyłącznie w kontekście uprzednich form doświadczenia siebie w medium literatury. Bez intertekstu (interdyskursu) „secesja” podmiotu nie byłaby możliwa, zabrakłoby bowiem owej sfery, w której można by doświadczać oddziaływania sił ujarzmiających i zniekształcających, zmuszających podmiot do opuszczenia swojej dotychczasowej tożsamości. Z tego właśnie powodu konwersyjne techniki ascezy, akrobacji i aleturgii są również technikami interdyskursywnymi.

### 1.8. Interdyskursywność ascezy. W stronę powtórzenia

Badanie interdyskursywności w obrębie kulturowo zorientowanego literaturoznawstwa nie ogranicza się do tropienia nawiązań do cudzych tekstów w utworze, traktowanym jako rodzaj autotelicznej gry międzytekstowych odniesień. Stawką badania tego rodzaju relacji jest bowiem wniknięcie w charakter egzystencjalnego doświadczenia stanowiącego sens podejmowania gry z cudzym (lub własnym) dyskursem. Relacje między utworem literackim a innymi dyskursami stanowią w tej perspektywie echo dialogu z cudzymi myślami, jaki prowadzili w I i II wieku autorzy etopojetycznych<sup>198</sup> *hypomneumatów*, by „powstrzymać zagrożenia związane ze stanem *stultitia*”<sup>199</sup>. Ćwicząc się w cudzych tekstach, prowadząc z nimi wielokrotnie ponawiany dialog, podmiot systematycznie przekształca cudzy głos w swój własny; „pisanie przekształca rzecz

---

<sup>197</sup> R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Wałas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 46.

<sup>198</sup> Termin ten utworzył Michel Foucault od greckiego słowa *ethopoiein*, oznaczającego „wytwarzanie, modyfikowanie, przekształcanie *ethosu*, sposobu bycia, życia jednostki” (*idem, Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 235).

<sup>199</sup> M. Foucault, *Szablonowanie*, *op. cit.*, s. 309.



zobaczoną lub usłyszaną »w siłę i krew« (*in vires, in sanguinem*)<sup>200</sup>. Kształtująca się poprzez to doświadczenie podmiotowość nie ma charakteru wyłącznie tekstowego, ale jest rodzajem ciała, „korpusu”, całości złożonej z cudzych tekstów, ich osobistego wyboru, zapisu i lektury oraz życiowego efektu pisarsko-lekturowej ascezy. Powtarzanie tego, co zostało zapisane przez innych, stanowi podstawową rutynę ćwiczeniową literackiej odmiany antropotechniki definiowanej jako – przypomnijmy raz jeszcze formułę Sloterdijka – „mentalnych i fizycznych procedur treningowych służących wzmocnieniu odporności na ryzyko życia i nieuchronność śmierci”. W nowoczesnej literaturze immunizująca moc procedury przeszczepiania cudzych tekstów do własnego „korpusu” może działać, co najmniej, na dwa sposoby. Po pierwsze, włączenie cudzego tekstu do własnego „tekstowego ciała” bywa procedurą osvajania tego, co obce i poszerzania w ten sposób przestrzeni Siebie. Po drugie, umieszczenie obcego głosu w obrębie własnej dykcji bywa przejawem odwrotnego mechanizmu, a więc dystansowania się od tego, co pragnie podmiotem zawładnąć, ograniczyć jego autonomię. Pierwsza z wymienionych technik mieści się w zjawisku, które Ryszard Nycz nazywa strategią „zadomowienia”, przypisując jej użycie pisarstwu nurtu tożsamościowego, któremu w literaturze polskiej patronuje twórczość Czesława Miłosza<sup>201</sup>. Ascetyczne praktyki intertekstualne tego prądu przypominają technikę *hypomneumatów*, polegają bowiem na wchłanianiu cudzych tekstów i przemianie ich materii we własną „siłę i krew”. Obcowanie Miłoszowego podmiotu z cudzymi głosami jest poszukiwaniem (lub wystawianiem się na oddziaływanie) Obcego, „aby odkryć w nim obszary wspólnoty, choć już tylko wedle praw własnych, bo uznanych przez siebie za powszechnie obowiązujące”<sup>202</sup>. Drugą technikę nazywa autor *Sylw współczesnych* strategią „obcości”, kojarząc ją przede wszystkim z twórczością Witolda Gombrowicza, dla którego wyobcowanie ze swojskości, więzów kultury, sfery „międzyludzkiego”, jest warunkiem koniecznym istnienia podmiotu. Nawiązując do aparatu pojęciowego Sloterdijka i Foucaulta, można by zatem powiedzieć, że ta ostatnia strategia polega na wyzwalaniu się od inercyjnych sił „obozu bazowego” dzięki nieustannej przemianie Siebie w innego Siebie. Niezależnie jednak od przyjętej strategii, literacki mechanizm immunologiczny zasadza się na powtórzeniu i przetworzeniu głównych wartości „obozu bazowego” (archiwum kultury), jakimi są tożsamość („gdziekolwiek jesteś nie zdołasz być

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 311.

<sup>201</sup> Na ambiwalentny charakter strategii „zadomowienia” może wskazywać rozpoznana przez Karinę Jarzyńską „paratopoczność” narradora poematów Miłosza objawiająca się w jednoczesnym sytuowaniu się podmiotu wewnątrz wspólnoty i na jej obrzeżach, byciu jednocześnie „stąd” i „z zewnątrz” (zob. *eadem, Literatura..., op. cit.*, s. 374–376).

<sup>202</sup> R. Nycz, *Literatura..., op. cit.*, s. 75.

obcy” Miłosa<sup>203</sup> i „Bądź zawsze obcy!” Gombrowicza) i *habitus* („zamieszkać w zdaniu” Miłosa<sup>204</sup> i „Poza mną ja się tworzę” Gombrowicza<sup>205</sup>), by na drodze „strategicznych”, ascetycznych powtórzeń uzyskać zbawienie – rozumiane jako ocalenie siebie poprzez uzyskanie odporności na „niejasne ryzyko życia i palącą pewność śmierci”<sup>206</sup>. „Powtórzenie jest jedyną dostępną formą łaski w świecie pozbawionym Łaski oraz Boga jako pierwotnej stwórczej zasady, absolutnej tożsamości (»Jestem, który Jestem«)”<sup>207</sup> – pisze Tomasz Kunz, dostrzegając obecność „zbawczej”, repetytywnej (a zatem ćwiczeniowej, ascetycznej) reguły na różnych poziomach organizacji Gombrowiczowskich tekstów, ale także upatrując w powtórzeniu podstawową zasadę kulturotwórczą:

U początku człowieczeństwa, pojętego jako świadome wydobywanie się z chaosu animalności, biologicznego niezróżnicowania człowieka i zwierzęcia, tkwi „powtórzenie”, „*skojarzenie dwukrotne*”, oparte na czysto arbitralnej potrzebie sensu, która samodzielnie, bez możliwości znalezienia jakiegoś zewnętrznego wobec niej, transcendentalnego punktu oparcia, buduje sobie rzeczywistość<sup>208</sup>.

Posługując się bliską Sloterdijkowi metaforą fizjologiczną, można powiedzieć, że Miłosz stosuje strategię wielokrotnego przeżuwania, trawienia i wchłaniania cudzych dyskursów, podczas gdy dla Gombrowicza repetycje narzucane przez dyskurs „obozu bazowego” kultury są przyczyną bolesnej deformacji i źródłem organicznego cierpienia, od którego można się wyzwolić, wydalając Siebie po wielokroć z tożsamości i *habitusu*. Podobny mechanizm powtórzenia ujawnia się w stosunku pisarza do własnego korpusu tekstów. Przetworzenie własnego doświadczenia, jego „wtórne opracowanie” sprawia, że własny tekst staje się obcy, zostaje zatem potraktowany jako cudzy, a więc podlegający ponownemu przetworzeniu, procesowi twórczej rekultywacji siebie.

Eksplorowanie przez nowoczesną literaturę podmiotowości postrzeganej jako otwarty, niedokończony projekt znajduje odzwierciedlenie – jak zauważył wiele lat temu Jerzy Jarzębski – w rozpowszechnieniu się otwartej formy utworów:

Osobowość konstryuuje się w akcie literackiej kreacji, ta jednak nigdy nie jest ostateczna – skoro ma za swój przedmiot żywego człowieka, autora, który jako

---

<sup>203</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 513.

<sup>204</sup> „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości” (*ibidem*, s. 906).

<sup>205</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 1988, s. 203.

<sup>206</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 16.

<sup>207</sup> T. Kunz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019, s. 82.

<sup>208</sup> *Ibidem*, s. 81–82.

egzystencja nie jest „zakończony”. Dlatego w najnowszej literaturze tak często nikt nie są sygnały delimitacji tekstu. Historia zrelacjonowana w utworze zaczyna się w przypadkowym momencie i w przypadkowym momencie kończy, brak wyrazistej linii fabularnej dążącej do jakiegoś „rozwiązania”. W istocie o „rozwiązaniu” mowy być nie może, skoro tekst odsyła stale poza siebie – do jakiejś „przedakcji” i „dalszego ciągu”, warunkowanych po prostu życiowymi losami samego autora<sup>209</sup>.

W obrębie relacji pomiędzy różnymi tekstami tego samego autorstwa wyłania się zatem podmiot rozumiany nie tylko „jako zmienna i złożona funkcja dyskursu”<sup>210</sup>, ale także jako „żywy człowiek”, który czyniąc siebie funkcją owego dyskursu i przepisując się wciąż na nowo, sam siebie ćwiczy, sam siebie przemienia. Powtórzenie wątków, postaci, motywów należących do autorskiego korpusu tekstów musi skłaniać jego interpretatora do postawienia pytania o cel tego rodzaju powtórzeń. Pytanie to wydaje się zasadne nie tylko w odniesieniu do tekstów autobiograficznych. Jeśli określony motyw jest „przepisywany” z utworu na utwór, to również ujawniający się w tym motywie autor (pośrednio lub bezpośrednio) siebie przepisuje. Tak więc nie tylko powtarzanie i przetwarzanie fabularnych wątków życiorysu w różnych utworach tego samego twórcy narzuca konieczność odczytywania owych niestałych, migotliwych i wewnętrznie sprzecznych elementów w kontekście domniemanej biograficznej całości, ale w zasadzie wszelkie wewnętrzne powtórzenia „w obrębie czyjejś twórczości działają także jak oznaki jej auto(bio)graficzności”<sup>211</sup>. Tego rodzaju repetycje tworzą rodzaj intertekstualnych kompozycji, które Marcin Wołk nazywa autobiograficznymi ciągami narracyjnymi, to jest zespołami „fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną”<sup>212</sup>. O istnieniu owej intencji świadczy pośrednio konwersyjna, ascetyczna zasada powtórzenia, której podlegają – w obrębie trójkąta konwersji – określone cechy zmiennego, alienującego się podmiotu tekstowego. Najbardziej oczywistymi wyróżnikami takiego wielopostaciowego, modyfikującego się podmiotu są jego imię, nazwisko lub pseudonim, które, nierzadko w różnych wariantach, przewijają się w rozmaitych – fikcjonalnych i niefikcjonalnych, deklaratywnie autobiograficznych i wyraźnie autofikcyjnych – tekstach tego samego autorstwa. Tego rodzaju autobiograficzne indeksy stale występują także w twórczości trzech pisarzy – bohaterów niniejszej rozprawy. Owe powtarzalne i wariantowe sygnały tożsamościowe można uznać ze tekstowe ślady przebytej ascezy.

---

<sup>209</sup> J. Jarzębski, *Powieść...*, *op. cit.*, s. 421.

<sup>210</sup> M. Foucault, *Kim jest...*, *op. cit.*, s. 219.

<sup>211</sup> M. Wołk, *Autografia i powtórzenie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2006, nr 2, s. 92.

<sup>212</sup> M. Wołk, *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jankowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 19–20.

## 1.9. Interdyskursywność akrobacji. W stronę nowych form istnienia

Jeśli techniki ascetyczne dostarczają podmiotowi literackiemu interdyskursywnej materii do przemiany w jego własną „siłę i krew”, to w obrębie technik akrobatycznych kształtuje się metoda właściwego spożytkowania owej siły. Konwersja podmiotu nie może się bowiem dokonać bez odpowiedniej *techné*, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze strategią zadomowienia, czy też z wyobcowaniem. Do zadomowienia (w kulturowym *habitusie*) podmiot literacki używa powtórzeń, ale również określonej procedury doboru tekstowej materii – zasady, którą Miłosz przyrównuje do techniki malarskiej: „Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami / jasnymi i czystymi, jeżeli to możliwe, / bo w nieszczęściu potrzebny jest jakiś ład i piękno”<sup>213</sup>. Również wyobcowanie nie jest prostym przekreśleniem tradycji, ale wyćwiczoną praktyką dystansowania się względem „obozu bazowego”. Opisując swoje alienujące praktyki autokreacyjne, Gombrowicz odwołuje się do techniki gry na fortepianie: „Alienacja? Zboczmy z utartej drogi, spróbujmy przyjąć, że to nie takie straszne, że jednak my tę alienację »mamy w palcach«, jak mówią pianiści, w tych naszych palcach rozumnych technicznych”<sup>214</sup>. W obrębie poetyki doświadczenia forma czy też gatunek to coś więcej niż tylko sposób organizacji tekstu, „zespół intersubiektywnie istniejących reguł, określający budowę poszczególnych dzieł literackich i różnorako przez nie aktualizowany”<sup>215</sup>. Gatunki są nie tylko „realizacją konkretnych celów komunikacyjnych”<sup>216</sup>, ale również regułami, wedle których prowadzone są ćwiczenia w „obozie bazowym” kultury, a także innowacyjnymi technikami akrobatycznymi, za pomocą których ćwiczący podmiot w sposób dynamiczny przemieszcza się („katapultuje się”) do własnej autofikcyjnej heterotopii. Ćwiczenia „obozu bazowego” literatury (tradycji literackiej) bywają wykorzystywane w tekstowym akcie akrobatycznym jako klisze będące składnikami opisywanej przez Ryszarda Nycza techniki „regeneracji znaczeń (jak dysautomatyzacji i udziwnienia), narzędziem parodii, strategii »obnażania chwytów« realistycznego iluzjonizmu w formach metapowieściowych, kolażu intertekstualnego itd.”<sup>217</sup>. W ten sposób konwencjonalna forma literacka bywa wykorzystywana do przekształcenia prototypowego, tekstowego „ja” w jego własne zaprzeczenie.

---

<sup>213</sup> C. Miłosz, *Wiersze...*, *op. cit.*, s. 595.

<sup>214</sup> W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996, s. 79, cyt. za: R. Nycz, *Literatura...*, *op. cit.*, s. 78.

<sup>215</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 174.

<sup>216</sup> R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, *op. cit.*, s. 257–258.

<sup>217</sup> R. Nycz, *Tekstowy...*, *op. cit.*, s. 81.

Jak dowodzi Antonina Lubaszewska, formę literacką i doświadczenie duchowe człowieka łączy cyrkularna relacja: „Oto doświadczenie poszukuje swej formy wyrażenia, a z kolei forma literacka modeluje owo doświadczenie, pozwala je rozpoznać”<sup>218</sup>. Forma literacka może zatem pełnić analogiczną rolę do tej, jaką Giorgio Agamben przypisuje średniowiecznym regułom zakonnym: „Tekst reguły jest nie tylko tekstem, w którym została zatarta granica między pisaniem i czytaniem, ale także takim, w którym nie można odróżnić pisania i życia, bycia i życia w formie całkowitej liturgizacji życia i ożywienia liturgii, stanowiącej swego rodzaju pełnię”<sup>219</sup>. Przećwiczone wielokrotnie i w sposób świadomy formy „obozu bazowego” stają się elementami konwencji autofikcyjnej, a ich rozwój dokonuje się poprzez artystyczną inwencję, której celem jest budowa „tekstowych katapult”, zdolnych do przeobrażenia Siebie w Siebie-innego. Przelamanie formalnych reguł w nowoczesnej literaturze dokonuje się poprzez międzygatunkowe kontaminacje, „zanieczyszczanie” istniejących konwencji obcymi elementami, tworzenie form hybrydycznych, „bardziej pojemnych”, sylwicznych (na przykład rządzących się zasadą komentarza lub *bricolage 'u*)<sup>220</sup>. Nowe reguły gatunkowe, co oczywiste, nie istnieją bez konwencji, która zapewnia elementarną zdolność rozumienia reguł nowo wykreowanych gier językowych. Gatunkowa heterotopia nie jest miejscem, w którym można przebywać na stałe, niczym w klauzurowym klasztorze, choć na wzór liturgii, reguły i życia zakonnego może ona stwarzać warunki do rozwoju tego, „co Agamben nazywa »formą życia« (*forma vitae*), pożyczając termin od Wittgensteina. Forma życia sugeruje, że jest ono praktykowane, interpretowane i kierowane przez formy, a więc reguły bądź normy są współtwórcze z żywym doświadczeniem”<sup>221</sup>.

Podstawowa różnica między egzystencjalnym sensem nowoczesnej literackiej heterotopii a istotą form życia kształtowanych przez tradycyjne reguły zakonne tkwi w celu ćwiczenia, który dla dawnych ascetów był rozłożonym w czasie, wymagającym metanoi zbawieniem dokonującym się wedle boskiego planu, podczas gdy dla nowoczesnego artysty-akrobata stanowi niekończącą się wędrówkę od nawykowo ukształtowanej tożsamości do jej zaprzeczenia i unicestwienia. Sprywatyzowane i doraźne zbawienie, jakiego pragnie doświadczyć nowoczesny *homo artista*, wymaga dokonywania jednostkowych, doraźnych aktów konwersji, które przybliżają praktykę autofikcyjnego „sobąpisania” do efemerycznych, wymykających się teoretycznoliterackim klasyfikacjom występów performerów. Funkcją tego

---

<sup>218</sup> A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 9.

<sup>219</sup> G. Agamben, *The Highest Poverty. Monastic Rules and Form-of-Life*, przeł. A. Kotsko, Stanford 2013, s. 82.

<sup>220</sup> Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996.

<sup>221</sup> I. Nelson, S. Gayk, *Gatunek jako forma życia*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 170.

rodzaju aktów akrobatycznych (nazwanych przez Foucaulta „doświadczeniem granicznym”) jest nie tyle konsolidacja podmiotu, transcendentalnego uwierzytelnienia jego istnienia, ile unieważnienie siebie poprzez kreację „wynaturzonej”, wywrotowej figury innego. Akty te przekraczają „granice spójnej podmiotowości, tak jak funkcjonuje ona w codziennym życiu”, zagrażając „samej możliwości życia – czy też raczej [...] możliwości życia jednostki”<sup>222</sup>.

Ujmując rzecz od strony *techné*, przekroczenie granic podmiotowości w literaturze dokonuje się poprzez przekroczenie granic poetyki w celu wytworzenia formy, jakiej jeszcze nie było, numeru akrobatycznego wykonywanego po raz pierwszy. Nie oznacza to, że relacja między nową, dopiero co wytworzoną formą a dotychczasowymi procedurami literackiej ascezy zostaje zerwana. Przeciwnie, jak zauważa Roma Sendyka: „Przekonanie o jednostkowym charakterze tekstu prowadzi do szczególnej – jeśli w ogóle zostanie sformułowana – koncepcji gatunkowości. Otóż, jeśli taki różniący się tekst zechcemy wprowadzić do danej klasy, to w wyniku tej operacji ulegnie ona zmianie”<sup>223</sup>. W przypadku hybrydycznych, sylwicznych form literackich (których prototypem są *hympomneumata*) trudno w ogóle mówić o strukturalnych wyróżnikach pozwalających przyporządkować tekst do danej klasy. W sytuacji, gdy w tego rodzaju utworach na plan pierwszy wysuwają się wątki autofikcyjne, jedynym zwornikiem struktury jest sylleptyczny, niepełny (ani w pełni realny, ani tekstowy), „słaby podmiot”, który szuka swego dopełnienia we fragmentach o luźnej strukturze. Jeśli podmiot tekstowy jest jedynym powtarzalnym – lecz programowo ułomnym – elementem struktury utworu będącego dziełem otwartym, to narzucającą się strategią lektury jest poszukiwanie dopełnienia takiego podmiotu w innych dyskursach, przy czym najbardziej oczywistym terenem owych poszukiwań będą inne utwory tego samego autora. Gdy wynikiem takiej lektury jest odkrycie, że cały autorski dorobek literacki (lub szerzej: artystyczny) tworzy korpus sprzężonych ze sobą tekstów kultury, w których podmiot pozostaje w autobiograficznym związku z osobą autora, to w sposób nieodparty narzuca się strategia poszukiwania wyróżników gatunkowych całego owego korpusu, tak jakby był on jednym, ciągle uzupełnianym tekstem o stale zmieniającą się strukturze. Dla tego rodzaju pisarstwa Marcin Wołk (nawiązując do Serge’a Doubrovsky’ego) zaproponował termin „autografia”, obejmujący zarówno ciągle, jak i nieciągle „opowieści o własnym życiu”, teksty referencyjne, autokreacyjne i „fikcjonalne fantazje autora na własny temat”, odrębne wypowiedzi, jak również „ich zespoły i konstelacje” połączone osobą autora, wypowiedzi w medium literatury,

---

<sup>222</sup> M. Jay, *Granice doświadczenia granicznego: Bataille i Foucault*, przeł. M. Kwiek, [w:] „Nie pytajcie mnie kim jestem...” *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań 1998, s. 43.

<sup>223</sup> R. Sendyka, *W stronę kulturowej...*, *op. cit.*, s. 271.

jak i sięgające po pozaliterackie środki wyrazu, teksty ukończone i zapiski brulionowe<sup>224</sup>. Opisywana przez Wołka kategoria gatunkowa jest konsekwencją odwrotu kultury ponowoczesnej od idei dzieła autonomicznego – zrywającego wszelkie związki z własnym twórcą – w kierunku „autografii” będącej „kategorią transgatunkową i transmedialną ogarniającą wszystkie artystyczne manifestacje osobowego »ja« autora, ujmowane przy tym bardziej jako akt, działanie niż jako wytwór”<sup>225</sup>. Kategoria ta jest użyteczna do charakterystyki relacji międzygatunkowych zachodzących w obrębie twórczości autorów wykorzystujących w sposób konsekwentny własny życiorys jako materię autofikcji, co – jak zaznaczyłem we *Wstępie* – stanowi istotną cechę wspólną pisarstwa Bawołka, Bieńczyka i Stasiuka. „Secesyjna”, podkopująca tożsamość natura tego rodzaju ciągów autograficznych w sposób ewidentny sytuuje je nie po stronie gotowych produktów czy wytworów kultury „obozu bazowego”, lecz w obrębie procesu literackiej innowacji i akrobacji.

Używana wielokrotnie, niegdyś innowacyjna forma z czasem jednak przestaje pełnić funkcję tekstowej „katapulty” wynoszącej podmiot do literackiej heterotopii, stając się częścią konwencjonalnego instrumentarium kultury. Konwersyjny potencjał reguły „pisanie siebie” ulega osłabieniu wraz z włączeniem technik akrobacyjnych do repertuaru ascezy „obozu bazowego” literatury. Stąd bierze się potrzeba ciągłego ponawiania aktów genologicznego secesjonizmu:

Gatunek byłby więc rozwijającym się, nieskończonym procesem otwierania i zamknięcia, akcją ciągłych przybliżeń i ucieczek od siebie, miejscem działania sił o przeciwnych wektorach: jednoczące równoważone będą przez działające im na przekór, ujawniające się w zjawiskach przemilczanych, w ignorowanych „zanieczyszczeniach”, „błędach”, „mieszaninach”<sup>226</sup>.

Akrobatyczny wymiar konwersji można zatem postrzegać jako poszukiwanie niespotykanych, „kontrnaturalnych” form życia poprzez konstruowanie zupełnie nowych form literackiego wyrazu lub przekształcanie już istniejących. Akrobatyczne przekroczenie zasady ascetycznego powtórzenia pozwala zakwestionować dotychczasową ontologiczną pozycję podmiotu. Wykorzystując dyskursywne reguły „obozu bazowego” jako swoistą „odskocznię”, pisarz-akrobata tworzy nowe, nieznane dotąd kształty istnienia, określane przez Isera mianem nowości ontologicznych (*ontological novelties*)<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> M. Wołek, *Autografia...*, *op. cit.*, s. 90.

<sup>225</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>226</sup> R. Sendyka, *W stronę kulturowej...*, *op. cit.*, s. 271.

<sup>227</sup> W. Iser, *Czym jest...*, *op. cit.*, s. 30.

### 1.10. Interdyskursywność aleturgii. W stronę wiedzy negatywnej

Przywoływane wcześniej opowiadanie Kafki *Pierwsze cierpienie* służy Peterowi Sloterdijkowi zarówno jako ilustracja tezy o akrobatycznym wymiarze sztuki nowoczesnej, jak i jako egzemplifikacja *quasi-religijnego* wymiaru artystycznego ascetyzmu. W świecie pozbawionym Łaski i Boga artystyczne heterotopie zaspokajają głód nadnaturalności, w której tradycyjnie upatrywano remedium na biologiczną skończoność ludzkiej egzystencji. Kafkowski artysta trapezu osiągnął taki stopień mistrzostwa akrobatycznej sztuki, że nie był już w stanie zejść ze swojego przyrządu; zrezygnował zatem z życia w imię artystycznej, *quasi-religijnej* nadnaturalności. Jedynym co wywołuje jego niepokój jest wciąż niewystarczający stopień nieprawdopodobieństwa własnej sztuki. Dlatego zwraca się do impresaria o zainstalowanie w cyrku kolejnego trapezu, który czyniłby jego ewolucje jeszcze bardziej niezwykłymi. Mimo że impresario zgadza się na wszystko w poczuciu, iż niezwykłość artysty wymaga podejmowania najniezwykleszych środków, także i jemu udziela się niepokój akrobaty: „Kiedy już raz poczęły go dręczyć takie myśli, czyż mogły zupełnie zamilknąć? Czyż nie musiały się coraz bardziej potęgować? Czyż nie zagrażały jego istnieniu?”<sup>228</sup>. To, co miało artystę zbawiać, staje się powodem jego cierpienia, niepewności, poczucia zagrożenia. Oderwanie Kafkowskiego akrobaty od przyziemnych realiów życia można odczytywać jako metaforę statusu autora i jego dzieła w relacji do świata zewnętrznego. Radykalny, modernistyczny gest zerwania podmiotu literackiego ze światem przynosi – miast spodziewanego zbawienia – przeczuwany w utworze Kafki zgon autora-akrobaty, ostatecznie potwierdzony przez „koronera” Barthesa. W dualistycznej relacji tekstu i świata tekstowość bierze górę nad realnością, co jest konsekwencją „radykalnego zerwania tradycyjnych więzi między jednostką a światem, a także między autorską intencją a tekstowym znaczeniem”<sup>229</sup>.

Opowiadanie Kafki jest wczesnym, proroczym symptomem kryzysu (literackiego) podmiotu, któremu na przełomie lat 60. i 70. filozoficzną formułę nadali Foucault, Derrida i Barthes<sup>230</sup>. Zanik transcendentalnie motywowanej, uniwersalnej reguły ascezy kieruje przyrodzone gatunkowi ludzkiemu próby wyodrębniania się ze świata w stronę ściśle indywidualnej ascetyki. Praktyki ćwiczeniowe nie są już „naśladowaniem i powtarzaniem gestów innego”<sup>231</sup>; stają się raczej ćwiczeniami w „recytowaniu siebie” (jak by to ujął Gombrowicz), podejmowanymi w poszukiwaniu substytutu „absolutu w sytuacji

<sup>228</sup> F. Kafka, *Pierwsze cierpienie*, przeł. R. Karst, [w:] *idem, Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016, s. 486.

<sup>229</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop...*, *op. cit.*, s. 53.

<sup>230</sup> Zob. A. Zawadzki, *Autor...*, *op. cit.*, s. 221–233.

<sup>231</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 46, cyt. za: A. Zawadzki, *op. cit.*, s. 225.



»transcendentalnej bezdomności« (formuła Lukacsa)<sup>232</sup>. W konsekwencji tej ascetycznej praktyki, na skutek wykreowania w medium literatury *quasi*-transcendentnego podmiotu, w tekstowym świecie początkowo usuwano ślady więzi łączących podmiot empiryczny z podmiotem tekstowym, by po przemyśleniach na nowo podjąć ich trop<sup>233</sup>. Odnosząc się do owej ewolucji myśli, która była także udziałem autora *Historii seksualności*, Roma Sendyka konstatuje:

Niedeterminowalność podmiotu nie oznaczała już formy nieobecności, ale figurę w stanie wiecznej oscylacji – cyrkularnego ruchu z zewnątrz ku wnętrzu i dalej, po tej samej orbicie. Takie właśnie działanie było formą podmiotowości – jedyną dostępną, skoro jego efekt nie przybierał nigdy formy stabilnej<sup>234</sup>.

Jak sugerował Jerzy Jarzębski, zakwestionowanie przez literaturoznawstwo granicy pomiędzy podmiotem realnym a podmiotem tekstowym (fikcyjnym) może być efektem wpływu, jaki proza autokreacyjna wywarła na teorię literatury<sup>235</sup>. W obrębie literaturoznawstwa poczęła się bowiem kształtować świadomość, że nie tylko teksty jawnie autokreacyjne, ale każdy rodzaj dyskursu (również przynależnego do tak zwanej literatury faktu) posługuje się *quasi*-sądami, niejako na przekór domniemanej niefikcyjności tekstów pozaliterackich<sup>236</sup>. Podważenie ostrego rozgraniczenia pomiędzy literaturą fikcyjną a niefikcyjną przekłada się wprost na podważenie granic pomiędzy podmiotem realnym a fikcyjnym oraz na ujawnienie błędu w założeniach poznawczych, stojącego u podstaw ostrych rozgraniczeń pomiędzy tekstem a rzeczywistością. Konsekwencją zatarcia owych rozgraniczeń jest niemożliwość badania funkcji referencyjnej jakiegokolwiek tekstu w oderwaniu od konwencji wypowiadającego go podmiotu ukształtowanej w praktykach ćwiczeniowych.

Przedmiotowo-podmiotowa oscylacja podmiotu fikcyjnego i podmiotu empirycznego stanowi przekroczenie kartezjańskiego, dualistycznego podziału bytu na *res cogitans* i *res extensa*, a tym, co uniemożliwia podtrzymywanie owego rozbitcia jest interdyskursywna perspektywa epistemologiczna, wypierająca z literaturoznawstwa myślenie w kategoriach binarnych opozycji i zastępująca je myśleniem „w kategoriach interferencji i splotu wzajemnych powiązań”<sup>237</sup>. Jedną z konsekwencji zawieszenia owych podziałów jest odkrycie,

---

<sup>232</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop...*, *op. cit.*, s. 54.

<sup>233</sup> Zob. A. Zawadzki, *Autor...*, *op. cit.*, s. 238–243.

<sup>234</sup> R. Sendyka, *W stronę kulturowej...*, *op. cit.*, s. 275.

<sup>235</sup> Zob. J. Jarzębski, *Powieść...*, *op. cit.*, s. 427–428.

<sup>236</sup> Zob. *ibidem*, s. 428.

<sup>237</sup> R. Nycz, *Tekstowy...*, *op. cit.*, s. 82.

że określony ruch, podlegającego przemianie, literackiego, odautorskiego podmiotu nie jest wyłącznie ruchem myśli wędrującej od zewnątrz ku wnętrzu i z powrotem, ale ruchem zainicjowanym przez psychocieleśnego Siebie, dla którego literackie samopoznanie wiąże się ze zmianą życiowych praktyk (form istnienia). Analogicznie do ćwiczeń zalecanych przez Epikteta, w najnowszej literaturze funkcja aleturgiczna ascezy pozostaje często w nierozdzielalnym związku z jej funkcją autoterapeutyczną. Tak jak starożytne „wspólnoty filozoficzne były, w pewnym sensie, placówkami medycznymi”, zwanymi przez Epikteta „szpitalami duszy”<sup>238</sup>, tak spora część literatury (w tym także twórczość Waldemara Bawoła, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka) jest „przestrzenią” autoterapeutyczną. Potrzeba leczniczej konwersji nie wynika wprost z wiedzy o własnych niedomaganiach, ale z trudnego do wyrażenia poczucia duchowego kalectwa, niepełności lub deformacji podmiotu, wywołujących ten rodzaj cierpienia, który stał się udziałem artysty trapezu i został wyrażony w jego rozpaczliwym zawołaniu: „Tylko ten jeden drążek w rękach – jakżeż ja mogę żyć!”<sup>239</sup>. Wydaje się, że analogiczne odczucie ma na myśli Gombrowicz, gdy stwierdza w *Testamencie*: „Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy zostaję zniekształcony, oto wszystko”<sup>240</sup>. Każda próba odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” poprzez odwołanie się do zewnętrznego autorytetu (np. do tradycji, prawdy objawionej lub prawdy rozumu) pogłębia ból związany z deformacją. Terapeutycznym celem uwalniania się od siebie bywa zatem osiągnięcie stanu, w którym każda odpowiedź na pytanie „kim jestem?” jest negatywna, czyli nie powodująca kolejnej deformacji. Z tego samego powodu w miejsce odpowiedzi pozytywnej „Bataille umieścił Blanchota zasadę »kontestacji«, co stworzyło nieprzechodnią afirmację niczego, jak sam Foucault zauważył w swoim hołdzie Bataille’owi”<sup>241</sup>. Interdyskursywny wymiar aleturgii polega zatem na testowaniu i kontestacji zdeponowanych w archiwum kultury narracji określających „prawdziwą” tożsamość podmiotu. Ostatecznym celem terapii jest uśmierzenie bólu związanego z deformacją poprzez ucieczkę przed każdą raz na zawsze ustaloną formą istnienia.

Pomimo swego negatywnego kierunku, terapia służąca łagodzeniu skutków deformacji jest również rodzajem troski o siebie (w starogreckim *therapeiā* oznaczała troskę, staranie), która nie polega jednakże na ustaleniu przyczyny choroby drogą indukcji lub dedukcji i zastosowaniu remedium, ale na zmianie sposobu odczuwania siebie i świata, poprzez nakierowanie wzroku na siebie jako własnej hipotezy i zarazem nieuchwytnego celu przemiany. Jednym z aspektów

---

<sup>238</sup> E. F. McGushin, *Foucault's Askēsis. An Introduction to the Philosophical Life*, Evanston 2007, s. 107.

<sup>239</sup> F. Kafka, *Pierwsze...*, *op. cit.*, s. 485.

<sup>240</sup> W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2004, s. 44.

<sup>241</sup> M. Jay, *Granice...*, *op. cit.*, s. 53–54.

cierpienia, jakie podmiot odczuwa na skutek własnej deformacji, jest niezaspokojone pragnienie panowania nad sobą, które w tradycji stoickiej objawiało się poczuciem braku kontroli nad własnymi, wpojonymi w „obozie bazowym” kultury nawykami, namiętnościami i konfuzyjnymi wyobrażeniami. Wolfgang Iser, w ramach swej koncepcji antropologii literatury, proponuje koncept, zgodnie z którym „reprezentacja pojawia się dzięki wyobrażeniom estetycznym, kształtowanym przez każdy podmiot spoglądający na obiekt, którego zawłaszczenie jest niemożliwe”<sup>242</sup>. Odczuwanie cierpienia wywołanego własną deformacją jest niczym innym jak doświadczeniem utraty kontroli nad sobą na skutek oddziaływania „fałszywych narracji”, którym można się przeciwstawić, tworząc lecznicze, kontestacyjne i autofikcyjne narracje alternatywne. W ten sposób literacka autoterapia wykorzystuje mechanizm surogacji pożądanego, lecz niemożliwego do posiadania podmiotu.

W autoaleturgicznym procesie wola wyprzedza myśl, a cierpienie jest uprzednie względem poznania. Przebłysk sensu pojawia się dopiero po osiągnięciu tymczasowego celu i jest to zazwyczaj przebłysk wiedzy negatywnej; z akrobatycznych wyżyn hipotetycznej, tymczasowej pozycji tekstowego performerera widać, cośmy porzucili, z pozycji podmiotu empirycznego widać, kim moglibyśmy być. Odautorski podmiot ćwiczy jednocześnie owe dwie perspektywy, nieustannie przemierzając trajektorię trójkąta konwersji i mając wzrok skupiony na konwersyjnym, autoterapeutycznym celu własnej przemiany. Opisując tego rodzaju stan umysłu, „Foucault wykorzystuje klasyczny przykład Zen: koncentrację łucznika. Łucznik musi skoncentrować się na dystansie, jaki dzieli go od celu. Troszcząc się o siebie, podmiot musi skoncentrować się na dystansie, jaki dzieli jego obecną pozycję od celu jako pełnego i kompletnego siebie”<sup>243</sup>. Istotny jest tutaj nie tyle cel, co dystans dzielący podmiot od wyobrażonego punktu dojścia. W obrębie literackiego trójkąta konwersji cel, jakim jest powołanie do życia hipotetycznego, Siebie-innego, jest zawsze osiągnięciem tymczasowym, budzącym poczucie rozczarowania efektem autografii, wiążącym się każdorazowo „z »utratą« tego, co już raz opowiedziane, w wyniku obiektywizacji: podczas opowiadania o sobie »ja« podmiotowe nieuchronnie przekształca się w »ja« przedmiotowe, »ja« – w »nie-ja«. [...] Im doskonalsza narracja, tym silniejszy efekt alienacji”<sup>244</sup>. Nieuchronne poczucie wyobcowania podmiotu w konfrontacji z jego własnymi, tekstowymi hipotezami rodzi potrzebę powrotu na twardy ład rzeczywistości, który jednakże nie jest dostępny bezpośrednio; jego mapa zdeponowana jest w archiwum kultury, dostępnym na podstawie regulaminu „oboza

---

<sup>242</sup> W. Iser, *Czym jest...*, *op. cit.*, s. 21.

<sup>243</sup> E. F. McGushin, *Foucault's...*, *op. cit.*, s. 112–113.

<sup>244</sup> M. Wołk, *Autografia...*, *op. cit.*, s. 93.

bazowego”. W taki oto sposób podmiot sylleptyczny, zamiast osiągnąć ostateczne, konwersyjne oświecenie, wchodzi w interdyskursywny spór z fikcjami wyjaśniającymi rzeczywistość, rozpoczynając kolejną iterację trójkąta konwersji.

W nowoczesnej literaturze owo poczucie dystansu pomiędzy podmiotem a jego celem jest często wypowiedane w trybie „apofatycznym”, jako rodzaj „stłumionego, opierającego się możliwościom wysłowienia, traumatycznego doświadczenia, które nie tyle przebija się, co daje o sobie znać *via negativa* – poprzez rozstępy, szczeliny, sprzeczności, nieobecność, luki artykulacyjnej retoryki”<sup>245</sup>. Autofikcyjny podmiot, negując Siebie ukształtowanego przez wszelkie fikcje wyjaśniające, afirmuje Siebie-innego będącego jego ruchomym, błędzącym kontrapunktem. Ten dwoisty aspekt negatywności – jak zauważa Iser „poddaje się przedstawieniu wyłącznie w literaturze”, która „dostarcza sposobu przekraczania zakazów i resentymentów, oferując tym samym sublimację nieosiągalną w złożonej strukturze ludzkiej rzeczywistości”<sup>246</sup>. Resentyment ułomnego podmiotu, niezdolnego do odnalezienia sensu w obrębie tradycyjnych literackich praktyk ćwiczeniowych, sublimuje się w akrobatycznym akcie secesji, ale także „jako poczucie wzniosłości [*the sublime*], stanowi imitację pragnienia, a więc dostarcza środków do jego pokonania”<sup>247</sup>, ujawniając fikcjonalne podłoże wszelkich konwersji.

Warunkiem dostrzeżenia rozziemu między Sobą-doświadczanym a Sobą-wypowiadającym jest odwołanie się do dyskursywnej całości, objawiającej się w utworze jako „wtórne opracowanie” doświadczenia, wystarczająco spójne, „aby być sensownym dla tych, którzy nie podzielali go od samego początku”<sup>248</sup> i zarazem zbyt spójne dla podmiotu literackiej konwersji. Eksplicacja źródłowego, samorzutnego doświadczenia za pośrednictwem kultury – jak za Jurijem Lotmanem konstatuje Iser – „stanowi wszechobecny mechanizm, ustanawiany przez ludzkość dla przekształcenia entropii w informację, dla zapewnienia przetrwania”<sup>249</sup>. Poddając analizie krytyczny moment tego przekształcenia, Iser dostrzega w nim niepoznawalną „lukę informacyjną”, kwestionującą prawidłowość owej transformacji. W tym kontekście autofikcje mogą być postrzegane jako ślady zmagania podmiotów poszukujących właściwego stosunku do „luki informacyjnej” ujawniającej fikcyjność każdej zastanej narracji: „Zadaniem fikcji jest dostarczanie wyjaśnienia, które popchnęłoby do działania wyobraźnię, abyśmy mogli przyjąć

---

<sup>245</sup> R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej...*, *op. cit.*, s. 52.

<sup>246</sup> W. Iser, *Czym jest...*, *op. cit.*, s. 24.

<sup>247</sup> *Ibidem*, 24.

<sup>248</sup> M. Jay, *Granice...*, *op. cit.*, s. 44.

<sup>249</sup> W. Iser, *Czym jest...*, *op. cit.*, s. 18.

do wiadomości to, co umyka rozumieniu”<sup>250</sup>. Tworzenie kolejnych hipotez (czego warunkiem jest ponawianie akrobatycznych aktów porzucania dotychczasowego Siebie) nie tyle zatem służy wyjaśnianiu źródłowego doświadczenia, ile pozwala podmiotowi na doświadczenie owej „luki informacyjnej”, objawiającej się w rozstępie między Sobą-podmiotem a Sobą-innym. Jak dowodzi Eric Gans, tworząc hipotezę „sceny źródłowej”, fikcja równocześnie objaśnia zmienność kultury rządzącej się zasadą generowania kolejnych, wzajemnie podkopujących się hipotez<sup>251</sup>. Kwestionowanie prawomocności dotychczasowych kulturowych form objaśniania rzeczywistości dokonuje się w obrębie interdyskursywnej dynamiki.

Jeśli interdyskursywność ujawnia się w konwersyjnych procesach ascezy, akrobacji i aleturgii, to również sylleptyczna podmiotowość – jednocześnie tekstowa i empiryczna – może być badana w obrębie relacji zachodzących pomiędzy dyskursami. „Przepisywanie” cudzych i własnych tekstów jest również przepisywaniem siebie przez autora; „sobąpisanie” jest także „siebieprzepisywaniem”. Konsekwencją przyjęcia tezy, że każdy dyskurs stanowi efekt wchłonięcia i przekształcenia innych dyskursów, jest konieczność uznania, iż każdy podmiot tekstowy konstituuje się w analogiczny sposób. Przepisywanie tekstu to przepisywanie Siebie. Jeśli zatem, zgodnie z charakterystyką Isera, owo przepisywanie „jest przekraczaniem granic, a fragmenty wyniesione ze zderzenia z innymi tekstami są sobie przeciwstawiane, zacierając tym samym pierwotne konteksty, likwidując znaczenia i łącząc wzajemnie wykluczające się treści”<sup>252</sup>, to owe granice są również granicami podmiotu; w aleturgicznej grze zderzają się ze sobą różne wzorce i wersje autofikcyjnych postaci. Charakter relacji między podmiotem (już) napisanym i podmiotem (właśnie) przepisywanym, między podmiotem poddanym ascezie „obozu bazowego” a podmiotem uczestniczącym w akcie akrobatycznym, podobnie jak w przypadku intertekstualności „może być agonistyczny, podstępny, wywrotowy i całkowicie nowy, ale gra znaczeń wydobywa semantyczną polisemię, o której wcześniej nam się nie śniło”<sup>253</sup>. Generowaną w taki sposób wielopostaciowość i wieloznaczność podmiotów można zapewne uznać za jedną z form nieskończoności.

Podsumowując dotychczasowe, teoretyczne rozważania, należy podkreślić, że powrót funkcji autora do dyskursów literaturoznawczych jest jednocześnie powrotem rzeczywistości rozumianej jako doświadczenie Siebie w procesie konwersji. Ponowne „ożywienie” autora nie zniwelowało chwiejności, migotliwości i niepewności statusu podmiotu literackiego

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>251</sup> Zob. *ibidem*, s. 19.

<sup>252</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

owładniętego przymusem ciągłego przekraczania siebie (niczym Kafkowski artysta trapezu); wręcz przeciwnie, właśnie ów status stał się jednym z podstawowych problemów nowoczesnej literatury i jej kulturowej teorii, co przekłada się również na problemy interpretacji twórczości autorów będących głównymi bohaterami tej rozprawy. Poszukiwanie mechanizmów rządzących przemianami podmiotów sylleptycznych przywiodło mnie ku koncepcji trójkąta konwersji, będącego jednocześnie modelem literackiej ascezy i interpretacji autofikcyjnych tekstów „konwersyjnych”. W schemacie tym istotny jest afektywny i somatyczny wymiar konwersji oraz interdyskursywność praktyk ascetycznych, rozumiana jako ćwiczenie siebie w obecności cudzych dyskursów. W kolejnych rozdziałach ów model posłużył jako narzędzie interpretacji tekstów trzech prozaików, których twórczość przedstawiłem w formie odrębnych studiów przypadków.

## ROZDZIAŁ 2. TWÓRCZOŚĆ WALDEMARA BAWOŁKA JAKO ASCEZA

### 2.1. Od nieistnienia do uznania

Przed kilku laty doszło do objawienia się swego rodzaju fenomenu wydawniczego. Dotąd niewydawana wcale lub wydawana z trudem proza Waldemara Bawołka stała się „gorącym towarem” na stosunkowo niewielkim rynku prozy artystycznej. Wydawcy, krytycy, jurorzy nagród literackich i czytelnicy naraz zainteresowali się twórczością pisarza z Ciężkowic. Autor *Pomarłych* wydał dzięki temu aż trzy książki (*La petite mort*, *Bimetal* i *Furtka przy dozorczy*), które przez długie lata leżały w maszynopisach lub były znane jedynie elitarnemu gronu czytelników miesięcznika „Twórczość”. W 2006 roku (a było to już po opublikowaniu na łamach „Twórczości” *Bimetalu* oraz kilku opowiadań, które weszły później do tomu *La petite mort*) Dariusz Nowacki pisał o prozie, „której świat literacki nie chciał jakoś pokochać”:

W istocie, twórczość literacka Waldemara Bawołka przebija się z trudem. Wiem skądinąd, że pisarz od dłuższego czasu nie może porozumieć się z wydawcami. Dość powiedzieć, że powieść *Raz dokoła* jest także dziełem po przejściach. Z powieścią tą wiąże się bowiem skandal konkursowo-wydawniczy, o którym wiedzą tylko nieliczni. Otóż wiosną 2004 roku rzecz Bawołka została wyróżniona w konkursie prozatorskim zorganizowanym przez krakowską oficynę Zielona Sowa. [...] W niejasnych i niehonorowych okolicznościach organizator konkursu złamał własny regulamin – powieści Bawołka, w odróżnieniu od innych zwycięskich prac, nie opublikował. Musiał minąć cały następny rok, żeby znalazł się nowy wydawca. Nieprzyjemna przygoda skończyła się w sumie happy endem, ale smrodek pozostał.

Zaiste dziwna historia, niepojęty afront. Bo też kiedy się czyta *Raz dokoła* i ma się w pamięci wcześniejsze dzieła tego pisarza, widać, jak mało „bawołkowata” jest ta nowa proza, jak wiele autor *Bimetalu* uczynił, żeby spotkać się w pół drogi z mniej wymagającym czytelnikiem, jak bardzo chciał się znaleźć w głównym nurcie polskiej prozy lat pierwszych naszego wieku<sup>254</sup>.

„Smrodek” unosił się dość długo, gdyż następna książka Bawołka, *Humoreska*, ukazała się dopiero w 2012 roku i przeszła niemal bez echa. Trudno się zresztą dziwić – Waldemar Bawołek powrócił do literackich ascez znanych z tomu *Delectatio morosa*. Najwyraźniej postanowił więcej nie schlebiać gustom czytelniczej ciżby; owładnięty własnym żywiołem kreacyjnym, wdrapał się, niczym Szymon Stylita, na słup swojego „trudnego” pisarstwa i bez względu na wszystko zaparł się, by z tego literackiego pala nie schodzić. *Humoreska* nie jest utworem łatwym w lekturze. Gęstość intertekstualnych odniesień w tej powieści oraz jej stylistyczna zawilgość, mająca także związek z powrotem do poetyki onirycznej, są wyrazem kunsztu Bawołka, lecz nie stanowiły zachęty dla wydawców liczących na komercyjny sukces.

<sup>254</sup> D. Nowacki, *Rok z życia Waldemara*, „Twórczość” 2006, nr 3, s. 118.

Wbrew niektórym odczytaniom tej twórczości, Bawółka nieszczerólnie interesuje tematyka społeczna jako taka<sup>255</sup>. Tak naprawdę od samego początku prawdziwym żywiołem tego pisarstwa nie było snucie modnych w polskiej prozie pierwszych lat XXI wieku opowieści „o przegranych, wykluczonych, o bezrobotnych uwięzionych w małych miasteczkach zapomnianych przez Boga i Unię Europejską”<sup>256</sup>. Niemniej jednak *Humoreska*, w porównaniu z poprzednią książką pisarza z Ciężkowic, jest bardziej radykalnym wejściem w sferę ludzkiego wnętrza, w alchemię „humorów” mieszających się w duszy pierwszoosobowego narratora, który jak zwykle w tej twórczości, stanowi *porte parole* autora. Pisarz bowiem konsekwentnie w swojej prozie zajmuje się przede wszystkim skomplikowaną, uwikłaną w sprzeczności autofikcyjną postacią siebie, nawet za cenę nieprzystępności, tak jakby nie istniały mody literackie, kreowane przez wydawniczą maszynę promocyjną. W twórczości autora *Bimetalu* najważniejszą i jedyną instancją jest narratorskie „ja”, dla którego fabulacja stanowi ćwiczenie wyobraźni, narzędzie autoanalizy i samoobserwacji. Takie usytuowanie pozycji narratora jest zbieżne z deklarowanym przez Bawółka pojmowaniem literatury jako doświadczenia egzystencjalnego, swego rodzaju techniki życiowej, codziennej rutyny, czy wręcz „czynności fizjologicznej”<sup>257</sup>. Tworzenie literatury nie jest dla autora *Bimetalu* pracą piszącego na zamówienie literata, ale sposobem przeżywania i kreowania życia wedle reguł artystycznej ascezy. Miejscem swojej literackiej anachorezy i poligonem ćwiczenia wyobraźni uczynił pisarz rodzinne Ciężkowice, miejscowość o niejasnym, miejsko-wiejskim statusie, geograficznie i mentalnie odległą od literackiego i akademickiego centrum. Życie w duchowym odosobnieniu i ciągłym niedopasowaniu do sposobu życia małomiasteczkowego środowiska wiąże się w tym pisarstwie z poczuciem łamania społecznych norm i zwyczajów, z ubóstwem, będącym warunkiem niezależności, szczerością autoanalizy i poczuciem suwerenności.

Analogiczne cechy egzystencji odnajdziemy w życiorysach starożytnych kyników<sup>258</sup>, zachowujących wewnętrzną suwerenność wobec każdej władzy, a także u ich chrześcijańskich

---

<sup>255</sup> O interpretowaniu *To co obok* jako swego rodzaju diagnozy społecznej polemicznie pisał Wojciech Rusinek: „[...] refleksja społeczna pojawia się w powieści Bawółka tylko na marginesie bardzo idiomatycznej i wyraźnie intymistycznej opowieści o kryzysie osobistym, przesłonięta zostaje ponadto wielorakimi i zagadkowymi (gdy chodzi o cel ich zastosowania) zabiegami narracyjnymi” (*idem, Bezradność tekstu*, [w:] *idem, Z tekstów i przeciw tekstom. Szkice o najnowszej prozie polskiej*, Wydawnictwo FA-art. Katowice 2016, s. 91).

<sup>256</sup> D. Nowacki, *Rok...*, *op. cit.*, s. 118.

<sup>257</sup> W. Bawółek, *Kim ja bym był bez tego pisanie?*, rozm. przepr. J. Bielawa, „Artpapier” 2020, nr 20, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=403&artykul=8115&kat=1>, data dostępu: 12.07.2023.

<sup>258</sup> Pojęcie kynizmu odróżniam (za Peterem Sloterdikiem) od cynizmu. Jak zauważa niemiecki filozof, w starożytnym kynizmie (i w nurtach do niego nawiązujących) ujawniło się „usilne dążenie jednostek do zachowania samych siebie jako istot w pełni racjonalnych, na przekór aberracji i połowicznej racjonalności społeczeństw, w których przyszło im żyć. W egzystencjalnym trwaniu w oporze, śmiechu, negacji, w powoływaniu się na całe bogactwo przyrody i życie pełne [...]. Pojęcie cynizmu rezerwujemy dla repliki ze strony panujących i panującej kultury na kynicką prowokację; panujący w pełni dostrzegają, co w tej kulturze jest



następców przeciwstawiających się fałszywej moralności zrodzonej na gruncie sojuszu ołtarza z tronem w późnej starożytności, średniowieczu i w okresie reformacji. O trwałości kynickiego wzorca etycznego w kulturze Zachodu pisze Sloterdijk:

Z chwilą gdy w średniowieczu powstaje potęga państwa ubrana w szatę chrześcijaństwa – czy to w formie papieżstwa, czy to jako Święte Cesarstwo rzymskie Narodu Niemieckiego – a brutalny świat panów staje się coraz bardziej bezczelny, pojawiają się kyniczni asceci, którzy próbują przy pomocy trupiej czaszki i pani kostuchy energicznie upomnieć wyniosłych panów życia. Nakłaniają żądnych władzy zdobywców dóbr ziemskich do zastanowienia, wykazując im, że będą mieć po śmierci tyle ziemi, ile potrzebne do pochówku (jest to motyw krytyki władzy zachowujący aktualność aż do pojawienia się lirycznego cynizmu Brechta z lat dwudziestych i później)<sup>259</sup>.

Diogenes był mieszkającym w beczce nędzarzem. Mimo to – albo właśnie dlatego – pofatygował się do niego Aleksander, by usłyszeć „szczere słowo” o marności imperatorskiej władzy. Szymon Słupnik zamieszkał na słupie, pod którym z czasem pojawiły się całe rzesze wyznawców, pragnących usłyszeć słowa prawdy o drodze zbawienia. Zarówno beczka, jak i słup były narzędziami anachorezy – odwrotu od świata fałszywych wartości. Swoistą matrycą tego rodzaju ćwiczeń jest *bios kynikos*, filozoficzna praktyka życiowa Diogenesa z Synopy. Wedle tego wzorca nadrzędnym celem filozofii było „prawdziwe życie” (*alēthēs bios*), które można było osiągnąć praktykując bezwstydnosć, ubóstwo, czujność i suwerenność<sup>260</sup>. Michel Foucault w swych wykładach wspomina o trwałości tej idei w kulturze europejskiej, zwracając uwagę, że od początku XIX wieku znajdowała ona swój odpowiednik w praktyce życia artystycznego:

Życie artysty musi być nie tylko na tyle osobliwe, aby mógł tworzyć swoje dzieło, ale musi być w jakiś sposób manifestacją prawdziwości samej sztuki. Ów temat życia artystycznego, tak ważny przez cały XIX wiek, opiera się zasadniczo na dwóch zasadach. Po pierwsze: sztuka jest zdolna nadać egzystencji formę, która stanowi zerwanie z każdą inną formą, formę prawdziwego życia. Druga zasada jest taka, że życie artystyczne przybierając formę prawdziwego życia, daje gwarancję, że każde dzieło zrodzone z tego życia rzeczywiście należy do dziedzictwa i domeny sztuki. Myślę więc, że owa idea życia artystycznego jako warunku dzieła sztuki, jako sposobu uprawomocnienia dzieła sztuki, jako dzieła sztuki samego w sobie, jest sposobem ponownego podjęcia, w innym świetle, z innej perspektywy i oczywiście w innej formie, tej kynickiej zasady życia jako manifestacji skandalicznego zerwania, dzięki któremu prawda staje się jasna, jawna i konkretna<sup>261</sup>.

---

prawdą, ale kontynuują wywieranie ucisku. Od tej chwili już wiedzą, co czynią” (P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 235–236).

<sup>259</sup> P. Sloterdijk, *Krytyka...*, *op. cit.*, s. 304.

<sup>260</sup> Zob. E.F. McGushin, *Foucault's...*, *op. cit.*, s. 150–162.

<sup>261</sup> M. Foucault, *The Courage of Truth (The Courage of Self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983–1984*, transl. G. Burchells, Palgrave Macmillan 2011, s. 187–188.

Konsekwencją przyjęcia takiego poglądu na świat wartości jest życie artysty w swoistym oddzieleniu od ludzkiej wspólnoty. Podczas gdy manifestacja bezwstydnosci i ubóstwa oddziela twórcę od społeczności za sprawą budzącego drwinę, a nierzadko lęk i odrazę, skandalicznego sposobu bycia, czujność i suwerenność może być praktykowana jedynie w samotności. Dzięki samotniczemu oddzieleniu od świata pisarz zyskuje wyjątkową perspektywę i wrażliwość. Jak zauważa Piotr Domeracki, takie cechy są udziałem jednostek zdolnych do praktykowania samotności jako rodzaju ascezy<sup>262</sup>, co nie jest łatwym zadaniem, gdy uwzględnimy przyrodzoną ludzką ciekawość wobec wszystkiego co dziwne, inne, skandaliczne. Wedle hagiograficznych przekazów pustelnik Szymon nie zabiegał o publiczność. A jednak człowiek przebywający stale na słupie był niewątpliwie nie lada atrakcją dla gawiedzi, „wyczynowcem”, którego zwykły śmiertelnik, zajęty gonitwą za chlebem, majątkiem lub sławą, mógł jedynie podziwiać. Znaleźli się też naśladowcy Stylity, a tłumek pątników pod słupem począł gęstnieć. Można zadać pytanie, czy słup nie był jedynie zręczną sztuczką wczesnochrześcijańskiego performerera, narzędziem autopromocji, kuriozum postawionym na pustkowiu dla podniesienia „słupków oglądalności”. Nic dziwnego zatem, że wedle apoftegmatów ojców pustyni bogobojni mnisi, wykazując braterską troskę, jęli indagować nieszczęsnego Szymona: „Czemuż, nędzny człowieku, nie idziesz utartymi drogami świętych ojców, ale nowe i niesłychane wymyślasz? Odrzuć pychę, zejdz na ziemię, żyj pokornie według tej reguły, której cię uczono!”<sup>263</sup>. Jak głosi legenda, asceta na takie *dictum* postanowił zstąpić z góry, lecz bracia mnisi, poznavszy czystość jego intencji, przekonali go, by nie porzucił swojej anachorezy.

A jak było z Waldemarem Bawołkiem i jego publicznością? Po latach wydawniczej i krytycznoliterackiej posuchy coś naraz drgnęło – w roku 2014 w szczecińskiej oficynie Forma została wydana powieść *To co obok*. W renomowanej prasie literackiej ukazały się przychylnie recenzje<sup>264</sup>, a książka została nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia 2015. Istotnym przełomem w recepcji twórczości Bawołka okazało się jednak wydanie powieści *Echo słońca* przez wydawnictwo Czarne. Pojawiły się recenzje w dziennikach i tygodnikach głównego nurtu, kolejna nominacja do Nagrody Literackiej Gdynia i już za chwilę ruszyła istna wydawnicza lawina, gdyż okazało się, że ciężkowicki anachoreta zaczyna przyciągać, jeśli nie tłumy, to z pewnością stale rosnącą grupę oddanych czytelników. W magazynie „Wysokie

---

<sup>262</sup> Zob. P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Toruń 2018, s. 150–151.

<sup>263</sup> M. Borkowska, *Twarze...*, *op. cit.*, s. 174.

<sup>264</sup> Zob. W. Rusinek, *Bezradność...*, *op. cit.*, s. 91–96 (pierwotnie opublikowano w: „Fa-art” 2014, 1–2); T. Milas, *Przetrwać w niepokojnych czasach*, „Nowe Książki” 2014, nr 8, s. 70–79.

Obcasy Extra” ukazał się przeprowadzony przez Dorotę Wodecką wywiad, w którym pisarz po raz pierwszy opowiada o swym skandalicznym, graniczącym z abnegacją „odosobnieniu” oraz o traktowaniu własnego pisarstwa jako praktyki życiowej:

Przecież ja żyję w Ciężkowicach od urodzenia. Wszyscy mnie znają. Jestem dla nich lumpem, co się z pijaczkami zadaje, i bumelantem, co pozwala sobie, żeby wokół domu nie było, jak trzeba. Wszyscy dbają, a Bawołek olewa, no bo on jest pisarzem. Woleliby pewnie, żebym codziennie jeździł do pracy do Tarnowa o godz. 6 i wracał wieczorem do domu, gdzie czeka żona czy wnuki. A ponieważ jestem inny od tutejszego świata, a się uparłem, żeby tu mieszkać, więc mam poczucie winy, że ich oczekiwań nie spełniam. Dlatego oni mogą tu najwyżej o mnie powiedzieć: poeta, tylko głowa nie ta. [...] Przecież wszystko zaprzepaszczałem, co mogło ze mnie zrobić człowieka w społeczeństwie. Uchylenie się od życia stało się kwintesencją mojego życia. Wszedłem w literaturę, bo ona ode mnie niczego nie wymagała. Można sobie pisać, wydawać książki, ktoś pochwali i jest spokój. Żadnego obowiązku wobec świata. A że się nie sprzedają? Nie szkodzi, niech choćby leżą w wersalce. Ja chciałbym zrobić coś wielkiego, ale pozostawać nikim. Stasiuk kiedyś powiedział: „Bawołek, ty tobyś chciał, żeby świat się od ciebie odpierdolił”. No chciałbym<sup>265</sup>.

Diogenes wydobywa prawdę o świecie z wnętrza swojej beczki. Szymon Słupnik wierzy, że z wysokości słupa jego modlitwy łącznie dosięgną uszu Najwyższego. Waldemar Bawołek wydaje się wyrażać przekonanie, że warunkiem autentycznej twórczości (swoistej odmiany Foucaultowskiego „sobąpisania”) jest bycie nikim, a więc odrzucenie tego, jak się żyje, pracuje i mieszka, jak się zostaje pisarzem i jak się zyskuje popularność. Wbrew pozorom i opiniom „przykładowych” mieszkańców Ciężkowic, Bawołek nie żyje byle jak, lecz trzyma się reguły swego jednoosobowego, artystycznego zakonu. W regule tej istotna jest wyostrzona samoświadomość, uważność i wrażliwość na detal: „Cała moja literatura to Ciężkowice i ja. Piszę autobiograficznie. Wszystko miałem. Wszystko. Każde zdarzenie”<sup>266</sup>. W pisarstwie Bawołka można odnaleźć literackie wersje opisanych przez Foucaulta „procedur próby”, rachunków sumienia, pracy nad treścią myśli poprzez bezustanne filtrowanie wyobrażeń<sup>267</sup>. Wykonywana przez pisarza praca w wielu aspektach przypomina praktykowane przez stoików i epikurejczyków ćwiczenia duchowe, z tym zastrzeżeniem, że celem ascezy nie jest osiągnięcie czegokolwiek, ale właśnie nieosiągnięcie niczego i pozostanie nikim, w czym można się dopatrzeć współczesnej realizacji idei kynickich. Ów negatywny, abnegacki wektor Bawołkowej ascezy zdradza także duchowe pokrewieństwo z filozoficzno-życiową postawą Emila Ciorana, który wedle interpretacji Sloterdijka „stał się pierwszym mistrzem

---

<sup>265</sup> W. Bawołek, *Matka i syn, jak dwie małpy Bruegla*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Wysokie Obcasy Extra” 2017, nr 12, s. 87.

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>267</sup> M. Foucault, *Historia...*, *op. cit.*, s. 436–442.

w dyscyplinie nie-osiągania-niczego”<sup>268</sup>. Podobnie jak w antycznej tradycji ćwiczeń duchowych, w „sobapisaniu” autora *Humoreski* cechą tego rodzaju zabiegów jest realizacja konwersyjnej zasady zwrotu ku sobie, będącej dalekim echem myśli sokratejskiej. Wszystko to odbywa się wedle powtarzalnego, określonego reżimu dnia:

Mama wstaje przeważnie o wpół do ósmej, a ja budzę się o szóstej. Czytam przez godzinę i idę do jej pokoju zapalić gaz w piecyku, żeby się mogła ubrać w ogrzanym pomieszczeniu. Wracam do siebie, czekam, kiedy się ubierze [...]. Potem robi śniadanie, a ja idę na zakupy. Nie ma mnie z dwie godziny, wracam, siadam i piszę<sup>269</sup>.

W taki sposób pisarz całymi latami żyje na zapadłej prowincji, będąc nikim, a więc stając się coraz bardziej sobą. I oto, ni z tego ni z owego, wydawcy sięgają po publikowane wcześniej w „Twórczości” opowiadania (tom *La petite mort* został wydany w 2018 roku przez Niszę), a także po wzgardzoną wcześniej powieść *Bimetal* (PIW 2019). Naraz okazuje się, że „Bawołek jest na fali”, co obwieszcza „miastu i światu” Dariusz Nowacki w recenzji *Bimetalu*<sup>270</sup>. Nie jest pewne, czy miasto Ciężkowice zauważyło, że jego niestandardowo żyjący obywatel osiągnął uznanie (wszak nikt nie jest prorokiem we własnym kraju), lecz polski światek literacki i co bardziej wyrafinowani czytelnicy przyjęli to do wiadomości. Na okładce tomu *La petite mort* wydrukowano (wielokrotnie później powtarzaną w recenzjach) wypowiedź Jerzego Jarniewicza: „Nadchodzi czas, kiedy wstyd będzie przyznać, że nie czytało się Bawołka”. Ukazują się liczne wywiady z pisarzem, pojawiają się informacje o jego kolejnych spotkaniach autorskich i udziale w festiwalach literackich. Ciężkowicką „pustelnię” zaczynają odwiedzać pisarze i dziennikarze. W 2020 roku ukazuje się powieść *Pomarli* i niemal w dniu premiery pojawiają się entuzjastyczne recenzje między innymi w „Newsweeku”<sup>271</sup> i „Książkach”<sup>272</sup>, a w roku 2021 pisarz otrzymuje za ten utwór Nagrodę Literacką Gdynia. Minęło raptem piętnaście lat od czasu, gdy Dariusz Nowacki napisał, że twórczość Bawołka przebija się z trudem i oto okazuje się, że tytuły, które nie mogły się przebić wcale, spadają z maszyny drukarskiej, jeden po drugim, niczym kostki domina. To bowiem jeszcze nie koniec Bawołkowego festiwalu wydawniczych nowości. W roku 2021 ukazała się napisana piętnaście lat wcześniej, tkwiąca w wydawniczej zamrażarce *Furtka przy dozorczy*, która również zebrała pochlebne recenzje. Rok później Bawołek wydaje powieść *Skrawki dla Iriny*, w której

---

<sup>268</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 109.

<sup>269</sup> W. Bawołek, *Matka...*, *op. cit.*, s. 88.

<sup>270</sup> D. Nowacki, *Modny samotnik Bawołek. Nazwisko, które wypada znać*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2019, nr 2, s. 86.

<sup>271</sup> Zob. P. Bratkowski, *Wskreszanie zmarłych*, „Newsweek” 2020, nr 6, s. 88–89.

<sup>272</sup> Zob. D. Nowacki, *Zmienia się postać świata*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 1, s. 86.

w autoironicznym tonie niejako podsumowuje dotychczasowe życie swego autofikcyjnego podmiotu, dokonując jego rozdzielenia na osoby znanego Pisarza i zwyczajnego Waldka. W wydawniczej kolejce czeka jeszcze publikowana wiele lat temu na łamach „Twórczości” *Litania*. Jak to się zatem stało, że o jednoosobowym zakonie Waldemara Bawółka zrobiło się głośno, że znajduje się coraz więcej gorliwych wyznawców, chcących pielgrzymować, jeśli nie do ciężkowickiej „pustelni”, to przynajmniej do księgarni po kolejne nowości (również te wyciągnięte po latach z szuflady)? Można by odpowiedzieć, że dobra literatura zawsze się obroni, gdyby nie stało to w jaskrawej sprzeczności z kilkunastoletnim okresem zakłętego milczenia mediów głównego nurtu w sprawie Bawółka i braku zainteresowania wydawców. Czy nie jest przypadkiem tak, że w świecie nieustannego lansu, mielenia w mediach społecznościowych okruchów literackiej sławy przez rzesze mniej lub bardziej warsztatowo sprawnych autorów, anachoreta Bawółek jawi się jako ktoś wyjątkowy, jako *homo artista*, któremu służy niezaspokojony głód uznania publiczności? Niepopularność, zamiast gasić, podsycala płomień tej twórczości, stając się częścią filozofii życiowej pisarza. Jak głodowanie nadało sens życia Kafkowskiemu głodomorowi, tak niepopularność nadała sens pisarstwu Bawółka. Zamykając się w Ciężkowickiej „twierdzy wewnętrznej”, tworzył autor *Delectatio morosa* literaturę dla wtajemniczonych, praktykował rodzaj duchowej korespondencji, adresowanej do siebie samego oraz do garstki przyjaciół. Przy tym, jak twierdzi, sława go wcale nie syci, nie dąży do niej i jej nie pożąda<sup>273</sup>. Niezależnie od tego, czy tego rodzaju pisarskie deklaracje mogą być w pełni szczere, atletyczny wyczyn literackiego głodomora stopniowo dyskонтuje się wzrostem zainteresowania czytelników. Można jednak zapytać, czy za świeżym sukcesem Bawółka nie kryje się przypadkiem coś więcej niż zaciekawienie „ascetycznym” stylem życia pisarza? Może to jednak nie tyle styl życia, a literacka metoda Waldemara Bawółka trafiła wreszcie na trochę lepszy moment i nieco żyźniejszą glebę? Zanim spróbuję znaleźć odpowiedź na te pytania, chciałbym powrócić do niektórych wątków dyskusji, która toczyła się wśród badaczy literatury w latach 90. XX wieku i w początkach XXI wieku, w związku z tak zwanym zwrotem etycznym w literaturoznawstwie.

## 2.2. Zwrot etyczny w literaturoznawstwie a recepcja pisarstwa Waldemara Bawółka

O zwrocie etycznym w amerykańskim literaturoznawstwie już przed ponad dwudziestu laty pisał na łamach „Pamiętnika Literackiego” Michał Paweł Markowski. Omawiając treść jednego z numerów amerykańskiego miesięcznika „PMLA”, poświęconego w całości

---

<sup>273</sup> Zob. W. Bawółek, *Matka...*, *op. cit.*

związkom literatury i etyki, krakowski badacz powtórzył za Lawrence Buellem<sup>274</sup> następującą tezę: „tak jak tekstualność była paradygmatem lat siedemdziesiątych (przynajmniej dla amerykańskiego literaturoznawstwa), historyczność – lat osiemdziesiątych, tak dla lat dziewięćdziesiątych najmodniejszym językiem anglosaskiego *literary criticism* wydaje się język etyki”<sup>275</sup>. Dalej Markowski przywołuje obszerny spis amerykańskich opracowań z lat 90., poświęconych badaniom związków literatury i etyki. W Polsce fala zainteresowania etycznością literatury nadeszła z pewnym opóźnieniem, czego przejawem są choćby teksty Danuty Ulickiej, cytowany artykuł Markowskiego, podwójny numer „Tekstów Drugich” (1–2/2002), poświęcony w całości tej problematyce, czy też nieco późniejszy, polemiczny tekst Andrzeja Skrendy<sup>276</sup>. W rodzimej literaturze przedmiotu, jak dotąd, najbardziej kompleksowej analizy tego zjawiska dokonała Ulicka, która, mówiąc w uproszczeniu, wyróżniła dwa nurty orientacji etycznej w badaniach literackich: gramatyczny (antystrukturalistyczny i „moralizatorski”) i retoryczny (akcentujący „przyrodzoną” etyczność języka oraz niezdeterminowany, sytuacyjny wymiar etyki)<sup>277</sup>. Zgodnie z logiką każdego zwrotu, pojawiły się liczne głosy polemiczne, stanowiące rodzaj protestu przeciw traktowaniu utworów artystycznych jako podręczników dobrego życia (tekst Ulickiej jest dobrym przykładem takiego głosu). Można część tych polemik potraktować – za tezami Harolda Blooma zawartymi w *Jak czytać i po co*<sup>278</sup> – jako rodzaj przestrogi przed ideologicznym odczytywaniem literatury. Bloom upatruje mocy oddziaływania literatury na czytelnika nie w dyskursywnej treści dzieła, ale w jego autonomii, objawiającej się poprzez imaginatywną nowość twórczości słownej, która wyprowadzać może czytelnika z utartych kolein myślenia o życiu i ludziach. Richard Rorty, polemizując z niektórymi tezami sformułowanymi w książce Marthy Nussbaum *Love’s Knowledge*<sup>279</sup> występuje przeciw postrzeganiu narracji literackiej jako swego rodzaju wehikułu służącego do transportowania wartości moralnych, reguł dobrego życia oraz różnego rodzaju prawd objawionych<sup>280</sup>. Według Rorty’ego Nussbaum postrzega literaturę jako współcześnie bardziej atrakcyjną formę służącą przekazywaniu tego, co starożytni czytelnicy Arystotelesa wynosili z lektury *Etyki nikomachejskiej*, a więc przekonania, że podstawą moralności jest wiedza o tym, czym jest prawda oraz, że „etyka jest poszukiwaniem specyfikacji dobrego życia

---

<sup>274</sup> Zob. L. Buell, *Introduction: In Pursuit of Ethics*, „PMLA” 1999, nr 1.

<sup>275</sup> M.P. Markowski, *Zwrot...*, *op. cit.*, s. 240.

<sup>276</sup> Zob. A. Skrendo, *Dwa typy krytyki etycznej...*, *op. cit.*

<sup>277</sup> D. Ulicka, „Zwrot” ..., *op. cit.*, s. 351–382.

<sup>278</sup> Zob. H. Bloom, *How to Read and Why*, New York 2000.

<sup>279</sup> Zob. M.C. Nussbaum, *Loves’s Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York–Oxford 1990.

<sup>280</sup> R. Rorty, *Wybawienie od egotyzmu: James i Proust jako ćwiczenie duchowe*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 181–204.

człowieka”<sup>281</sup>. W przeciwieństwie do Nussbaum Rorty tłumaczy etyczność ludzkiego postępowania nie tyle znajomością zasad czy samowiedzą podmiotu moralnego, ile treningiem wyobraźni mającym na celu doświadczenie cudzego cierpienia w nowych, nieoczywistych sytuacjach. Podążając tym tropem, filozof nie traktuje literatury jako nowego wehikułu do transportowania starych treści, lecz postrzega ją jako zupełnie autonomiczny środek przeznaczony do „relokowania” czytelników na nieznane, nieodkryte jeszcze przez nich terytoria. Celem tych przemieszczeń nie jest odpowiedź na pytanie: „czym jest prawda?”, lecz: „jacy ludzie żyją w świecie i jak im się wiedzie?”<sup>282</sup>. Według Rorty’ego praktykowanie lektury w takim duchu wybawia człowieka od egotyizmu. Nie dzieje się to jednak na drodze oczyszczenia i samoograniczenia (zgodnie z tradycją ascezy chrześcijańskiej), ale poprzez poszerzenie pola percepcji i doświadczenia. Lekturze wybitnych utworów literackich towarzyszy przy tym poczucie uniesienia, zazwyczaj nieobecne podczas obcowania z dziełami filozofów. To właśnie dzięki zaangażowaniu emocji (*sense of exaltation*) czytelnicy powieści Prousta i Jamesa, podobnie do ludzi wierzących, zgłębiających literaturę religijną, kończą lekturę „z wrażeniem, że zobaczyli lepszy świat”<sup>283</sup>. Wokół dzieła i postaci takich pisarzy, jak James i Proust, prócz zwyczajnych czytelników, gromadzi się grupa wiernych wyznawców, która jest czymś na kształt literackiej sekty, stawiającej sobie za cel twórcze przewyżnianie siebie, w duchu nietzscheańskiej autokreacji, dzięki rozbudzeniu czytelniczej inwencji pod duchowym kierownictwem mistrzów „sobąpisania”.

Nie kwestionując akcentowanego przez Rorty’ego prymatu literatury nad filozofią w realizacji zadania polegającego na pobudzaniu wrażliwości etycznej w duchu *vita creativa*, trzeba jednocześnie dostrzec filozoficzne konteksty tak zwanego etycznego zwrotu w literaturoznawstwie. Wśród najbardziej wpływowych filozoficznych inspiracji owego zwrotu (w jego odmianie retorycznej) znajdują się późne pisma i wykłady Michela Foucaulta, które zostały szerzej omówione w poprzednim rozdziale. Co to wszystko ma jednak wspólnego z twórczością Waldemara Bawółka? – można by zapytać. Otóż jestem przekonany, że w recepcji twórczości tego pisarza również nastąpił swoisty zwrot etyczny. Eksponowane początkowo przez krytyków głównie tekstualne, formalne aspekty utworów zaczęły ustępować miejsca lekturze etycznej, wysuwającej na plan pierwszy literackie techniki przedstawiania duchowej przemiany podmiotu<sup>284</sup>. Bawółka nie postrzega się już wyłącznie jako uprawiającego

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>282</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>283</sup> *Ibidem*, s. 201.

<sup>284</sup> W takim duchu Wojciech Rusinek zinterpretował powieść *To co obok*: „Czytając kolejne z czterech rozdziałów powieści Bawółka, odkrywamy powoli zasadę tego tekstu – zmienność narracji, objawiająca się w korzystaniu

żonglerkę słowną i stylistyczną, odważnego formalnie i skazanego na niebyt lub niszowość eksperymentatora, związanego ze środowiskiem Henryka Berezyna i „Twórczości”. W utworach autora *To co obok* poza czystą, formalną zabawą zaczęto zauważać wyłanianie się twórczego projektu egzystencjalnego („sobąpisania”), prowokującego do twórczego przemodelowania czytelniczych przyzwyczajęń w zetknięciu z czymś radykalnie innym. Jednocześnie, zainteresowana fenomenem Bawołka literacka publiczność, dzięki opublikowanym wywiadom i nagraniom spotkań autorskich, uzyskała pewien wgląd w odbiegający od utartych schematów sposób życia autora *Pomarłych*. A więc można tak żyć i na dodatek tworzyć znakomitą literaturę? Wydaje się, że jednym z efektów tego zdumienia były nominacje do nagród i wzmożone zainteresowanie wydawców, co zostało zwieńczone przyznaniem Waldemarowi Bawołkowi Nagrody Literackiej Gdynia za powieść *Pomarli*. Co to oznacza dla recepcji tej prozy, poza większym zasięgiem jej oddziaływania? To samo, co zwrot etyczny w literaturoznawstwie oznacza dla recepcji literatury w ogólności. A więc to, jak powiada Markowski, „że lektura jest nie tylko aktem, do czego jesteśmy przyzwyczajeni przez szkoły hermeneutyczno-fenomenologiczne, nie jest wyłącznie rekonstrukcją zastanych konwencji, do czego sprowadza czytanie strukturalizm, ale jest zdarzeniem, w którym ujawnia się nieoswajalna do końca inność tekstu, przekształcająca nas samych”<sup>285</sup>. Oznacza to naruszenie przez literaturę strefy komfortu czytelnika, zburzenie błęgiego spokoju w „obozie bazowym” odbiorcy literatury, zasianie niepokoju poprzez pokazanie czegoś radykalnie nowego i innego, czegoś, co przez samo swoje istnienie prowokuje do wyjścia ze stanu *stultitia*.

Aby zrozumieć, na czym polegał zwrot w recepcji twórczości Waldemara Bawołka, przyjrzyjmy się recenzjom jego debiutanckiego tomu. Dariusz Nowacki w recenzji *Delectatio morosa* zwraca uwagę przede wszystkim na sposób organizacji tekstu, konotacje znaczeniowe słów, chwali precyzję i dyscyplinę konstrukcyjną opowiadań, podkreśla wielość możliwych sensów utworów, opisuje perspektywę narracyjną, celnie i obrazowo porównuje świadomość narratora do pochłaniającego wszystko odkurzacza. Wreszcie konstatuje, że czytanie tej prozy jest popadaniem w „poznawczą niepewność”. W recenzji nie odnajdziemy jednak próby „wywróżenia” sensów z wielości elementów pochłoniętego przez wyobraźnię świata; poza charakterystyką metody pisarskiej zawiera ona jedynie nieco bezradną konstatację

---

z różnorodnych konwencji, stylów, w zmiennym rytmie zdań, ma wymiar autoterapeutyczny. Bohater powieści, więziony przez nieprzepracowane wspomnienia (zawsze urywane, nigdy do końca niewyjaśnione) i marazm codzienny, podejmuje kolejne próby zmiany, nadania życiu innego kierunku, to samo dzieje się w warstwie zapisu” (*idem, Bezradność...*, *op. cit.*, s. 94).

<sup>285</sup> M.P. Markowski, *Zwrot...*, *op. cit.*, s. 243.



o niepochwytności sensu<sup>286</sup>. Z kolei Bohdan Zadura wychodzi od próby rekonstrukcji życiorysu Waldemara Bawołka poprzez podszyte fantazją i przyprawione humorem rozważania na temat pochodzenia imienia i nazwiska pisarza z Ciężkowic. Jednak w dalszej części recenzji nie zostaje dostrzeżony jakikolwiek związek między (choćby domniemanym) życiorysem Bawołka a odczytaniem jego tekstów. Dowiadujemy się sporo o tym, w jaki sposób pisarz operuje słowem, ale po co to czyni i dokąd go to słowo prowadzi z tekstu Zadury nie wynika. Sporo natomiast miejsca poświęca autor recenzji kwestiom poetyki: efektowi absurdu czy też dziwności, oniryczności, zmianom perspektyw czasowych narracji, tropom poetyckim oraz opozycji natura – kultura<sup>287</sup>. Do bardziej jednoznacznych konstatacji dochodzi Krzysztof Uniłowski, recenzując debiutancki tom Bawołka. Równie obszernie jak Nowacki i Zadura autor *Skądinąd* charakteryzuje cechy stylu Bawołka, niejako umieszczając to pisarstwo w kręgu literatury postmodernistycznej: „Rzecz po prostu w tym, iż autor wyzyskuje potencjał językowych asocjacji (synonimu, homonimy) i opozycji (antonimy) do generowania tekstu na naszych oczach. Zdarzenia nie posiadają tutaj przywileju uprzedniości, a przeciwnie – są pochodną opowiadania/pisania”<sup>288</sup>. Zdaniem krytyka przedmiotem zainteresowania tego pisarstwa jest przede wszystkim tekst, a nie producent tekstu, czy też autofikcyjny podmiot:

Z duszoznawstwem proza Bawołka nie ma nic wspólnego, choć mogłoby się tak wydawać przy pierwszej lekturze.

I tak dalej. Jak widać, każde opowiadanie Bawołka wymaga solidnej analizy, najlepiej wspartej strukturalistycznym instrumentarium. Czy wymaga również egzegezy? Rozpisałem się, krążąc wokół pytania „Jak?”. Najwyższa pora, by rzecz nieco w odpowiedzi na pytanie „Po co?”. Przede wszystkim dla przyjemności kombinowania<sup>289</sup>.

Odnoszę wrażenie, że autor recenzji zbyt łatwo wyciągnął wnioski co do źródeł przyjemności Waldemara Bawołka, stwierdzając, że proza ta nie ma nic wspólnego z „duszoznawstwem”. To konstatacja nieco jednak na wyrost, ściśle związana z estetycznymi, postmodernistycznymi tendencjami pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Tymczasem nie sposób pominąć licznych „duszoznawczych” sygnałów wysyłanych w świat przez narratorów opowiadań Bawołka, ich duchowych cierpień, które z czasem staną się stale powtarzаныmi motywami tej prozy i cechami kreowanego w niej autofikcyjnych podmiotów. Literacki Waldemar, Waldek

---

<sup>286</sup> Zob. D. Nowacki, *Niepochwytność*, „Twórczość” 1997, nr 2–3, s. 110–112.

<sup>287</sup> Zob. B. Zadura, *Owoce natury (i kultury)*, „Twórczość” 1996, nr 11, s. 120–122.

<sup>288</sup> K. Uniłowski, *Struktury niemożliwe*, „FA-art” 1997, nr 2–3, s. 95–97.

<sup>289</sup> *Ibidem*, s. 97.

czy Wall de Maar to człowiek przepełniony poczuciem absurdu, wiecznie niedostosowany do tego, jak zwykło się i jak wypada żyć:

Później wszystko zaczęło się komplikować i zanim zacząłem żyć jak przystało, znalazłem się tutaj, w czterech zakurzonych ścianach, gdzie pajęczyny, myszy, Nastka, i moja rozkładająca się męskość, z której nie uczyniłem żadnego pożytku, i jak dotąd, nie udało mi się spłodzić syna, domu wybudować, ani drzewa zasadzić [DM, 82].

Narratorzy tych tekstów są wiecznymi autsajderami, ludźmi uciekającymi lub szamocącymi się między pokusą ucieczki a poczuciem, że należy pozostać na miejscu w imię społecznych czy rodzinnych obowiązków, tworzone zaś przez nich „struktury niemożliwe” stanowią przestrzeń anachorezy, miejsca ucieczki przed opresją społeczną:

To ci heca, jestem zdrowy, a przecież nic mnie nie cieszy, nie ma dla mnie miejsca poza maską, poza ucieczką z domu. Dobrze sobie! Natychmiast muszę opuścić to miejsce, zbuntować się nie dowierzać. Muszę zaufać temu, co we mnie przypadkowe, naturalne, zniszczalne [DM, 169].

Zdaje się, że jestem mistrzem w komplikowaniu wszystkiego. Jedno wiem na pewno. Muszę podążać na zachód, w stronę Atlantyku. I wiem jeszcze jedno – nie ma we mnie pragnienia zaszczytów, sławy, stanowiska, pieniędzy, kobiet, samochodu. Mądrość chcę czerpać z otchłani i z życia ludzi przyziemnych. Stać się sobą, skoncentrować się w sobie, tu właśnie żyć, gdzie jestem, gdzie będę, w granicach wyznaczonych przez naturę. Zobaczyć świat w jego pełni! [DM, 174].

O „przyjemności kombinowania” nie ma natomiast w tych tekstach mowy. Owszem, sporo tu „kombinowania” czy też „kreowania struktur”, ale więcej niż o przyjemnościach dowiadujemy się o różnych przykrościach, niedogodnościach i „mdłościach” relacjonowanych przez „opowiadaczy” tych światów. By dociec źródeł owych życiowych uciążliwości, nie można pominąć tak zwanej rzeczywistości – a więc świata przedstawionego, gdyż rzeczywistość nie stanowi tu jedynie *symulakrum*, zabawnego pretekstu do budowy czysto tekstualnych „struktur niemożliwych”. Może właśnie dzieje się tak, że „zgrzytająca”, prowincjonalna, ciężkowicka rzeczywistość narratora jest zarówno materia, jak i przyczyną konstruowania owych struktur? Być może zła fantastycznych budowli wyłania się jakiś realny, a nie papierowy, podmiot, Sloterdijkowski *homo artista*, dostrzegający w budowaniu efemerycznych, niedoskonałych figur własne nigdy nie spełnione powołanie? Może owe struktury nie są czystą zabawą, ale grą o najwyższą stawkę, ciągłym poszukiwaniem właściwego sposobu życia, pełnym śmiesznych nieraz i groteskowych upadków podążaniem za wezwaniem z sonetu Rilkego: „Musisz życie swe odmienić”? W słuszności takiego odczytania debiutanckiego tomu

opowiadań utwierdza mnie kolejna książka Bawółka – powieść *Raz dokoła*, w której odnajduję następującą autocharakterystykę narratora:

Oto jaki jestem: cząstkowy, fragmentaryczny, niepełny, niecałkowity, jakiś jakby rozdarty, rozerwany, pęknięty, przełamany, przerwany, myślący o samobójstwie. Nieobecny za zamkniętymi drzwiami. Żadne słowa mnie nie dosięgają. Wszystko przemija i nic przede mną [RD, 129].

Trzeba przyznać, że tym razem krytycy natychmiast dostrzegli w utworze odzwierciedlenie rzeczywistości – co również wywołało pewną konsternację. Dariusz Nowacki zdawał się nawet sugerować pewien koniunkturalizm w poskromieniu żywiołu kreacyjnego prozy Bawółka oraz w zwróceniu się ku modnym na początku XXI wieku opowieściom o ofiarach neoliberalnej transformacji ustrojowej<sup>290</sup>. Tym razem konfuzja krytyka nie dotyczyła „niepochwytności” formy, ale trudnej do uchwycenia postaci Waldemara. „Kim on, u licha, jest? Inteligenckim autsajderem, niespełnionym artystą czy prowincjonalnym popaprańcem, który nie potrafi dostosować się do panujących warunków?”<sup>291</sup>. Dalej Nowacki stwierdzał, że Waldemar jest postacią pękniętą, a więc intrygującą, bo chyba jednak nie do końca mieszczącą się w schemacie opowieści o wykluczonych. Próba odpowiedzi na pytanie: „Kim on, u licha, jest?” nie zostaje podjęta. A przecież nieco wcześniej na łamach „Twórczości” ukazała się powieść *Bimetal* (wydana w formie książkowej dopiero w 2019 roku), a także opowiadania, które wiele lat później weszły do tomu *La petite mort* (wydanego w roku 2018). Ostatnia z wymienionych książek to historie rozmaitych potyczek umysłu z obezwładniającą normalnością życia na prowincji. W obu tomach literackie Ciężkowice zniewalają swoją zwyczajnością: tym, co się robi, jak się myśli, w co się wierzy, a co się odrzuca. O wielu postaciach przedstawionych w zbiorze *La petite mort* (a także o bohaterze *Bimetalu* Adrianie Knaku) można by powiedzieć to samo, co mówi narrator o tytułowym bohaterze opowiadania *Uświęcony powrót Franciszka*: „Żre go prowincja, toczy do nagiej kości, jak rzeka brzeg w zakolach” [LP, 10]. Przed pożarciem można uciec – lub samemu zacząć pożerać. Toteż bohaterowie tych opowiadań uciekają w wewnętrzne światy, by w samotności trawić Ciężkowice, przemieniając zwyczajność w cudowność („Cóż to za miejscowość, w której Franciszek rośnie i rośnie? Gęsta, duszna prowincja. Żeby nie zwariować, musiał przekształcać realne w cudowne” [LP, 13]). Dochodzi tutaj do odwrócenia ascetycznej metody Kafkowskiego *Głodomora*. Zamiast się głodzić, bohaterowie gargantuicznie wchłaniają i trawią rzeczywistość: „od Cieszka, syna

---

<sup>290</sup> Zob. D. Nowacki, *Rok...*, *op. cit.*, s. 118.

<sup>291</sup> *Ibidem*, s. 119.

Leszka, a stryja Mieszka, popcorn, hot dog, Big Mac, 956 rok – pierwsza osada, Spielberg” [LP 9]. W literackim świecie Bawółka sensem ucieczki jest trawienie świata, metabolizowanie nudnego miasteczka w niezwykłą, nieraz upiorną, lecz literacko fascynującą „strukturę niemożliwą”. Jednak tekstowe potyczki są nie tyle realizacją strategii czysto literackiej, ile stanowią rodzaj konwersyjnego projektu egzystencjalnego. Za nieprzystawalnością bohatera do małomiasteczkowego życia, za „zgrzytliwością” egzystencji podąża „zgrzytliwość” formy, której znakiem rozpoznawczym jest łączenie ze sobą stylu wysokiego i niskiego.

Wreszcie okazuje się, że ani oryginalna fraza Bawółka nie jest czystą zabawą, ani jego fabuły nie są publicystyką społeczną, uprawianą zgodnie z aktualną modą. Recenzując tom *La petite mort*, Dariusz Nowacki zauważał już: „Fenomen Bawółka polega na tym, że jego proza stawia opór, choć pisarstwem eksperymentalnym nie jest”<sup>292</sup>. A zatem wreszcie uznano (również w innych recenzjach, np. wcześniejszego o rok *Echa słońca*)<sup>293</sup>, że w pisarstwie Bawółka chodzi o coś znacznie więcej niż eksperyment i o coś znacznie większego niż reportaż z prowincjonalnego miasteczka. O co? Ano, o cierpienie i okrucieństwo życia, w które z każdą chwilą wsącza się podawana po łyżeczce śmierć. Jak pisze Zofia Król: „Powtarzalne, rutynowe czynności nie są po prostu skutecznie obrzydającym życie drobiazgiem, są tego życia bezpośrednim zaprzeczeniem. Śmiercią za życia, serwowaną sobie za pomocą ukrytych, drobnych i niezwykle okrutnych ukłuc: stawiamy czajnik na fajerce, dokładamy szczapek, ścielimy łóżko, brudne naczynia do brudnych naczyń, zabijamy muchę, cytryna znowu jest zgniła”<sup>294</sup>. Czyniąc tematem *Pomarłych* codzienną rutynę związaną z synowską opieką nad niedołączną matką, Bawółek dokonuje wspomnianego przez Rorty’ego poszerzenia pola percepcji i doświadczenia za pomocą środków literackich. Kierując wyostrzone, czujne spojrzenie na życiową mitręgę, przyglądając się z bliska owej śmierci za życia, autofikcyjny podmiot Bawółka ćwiczy się we wrażliwości, wychodząc tym samym poza stan *stultitia*, w którym, dla zachowania komfortu psychicznego, cierpienie bywa wypierane ze świadomości. Zachowanie tego rodzaju pisarskiej czujności wymaga secesji z *habitusu*, wyłamania się ze sposobów życia uważanych za normę. Z tego właśnie powodu, podobnie jak bohater *Bimetalu* Adrian, wszystkie autofikcyjne postaci Bawółka są uciekinierami, autsajderami, anachoretami (gr. *ana-chōrēō* oznacza „oddalam się, odchodzę”<sup>295</sup>). Dla autora i jego literackich postaci życiowym celem jest bowiem ciągle nawracanie się na prawdziwego siebie, konwersja

---

<sup>292</sup> D. Nowacki, *Modny...*, *op. cit.*, s. 86.

<sup>293</sup> Zob. np. M. Orski, *Opiekunowie matek na posterunku*, „Nowe Książki” 2017, nr 12, s. 77–78.

<sup>294</sup> Z. Król, *Bez echa*, „Dwutygodnik” 2017, nr 219, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7328-bez-echa.html>, data dostępu: 8.08.2023.

<sup>295</sup> *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 1995, s. 46.

rozumiana jako codzienne próby zerwania z dotychczasowym sposobem życia: „Musisz się schronić, coś zmienić, przerwać zaklęty krąg. Nie chcesz umierać kimś innym, niż się urodziłeś. Niech to, co ma się stać, stanie się jeszcze dziś. Wystarczy kij włożyć między szprychy” [B, 26]. Imperatyw ucieczki rodzi się z potrzeby nawrócenia się na prawdziwe, autentyczne życie. Przy czym proza Bawółka nie odpowiada wprost na pytanie, czym miałyby owo życie być. Prawda podmiotu w tej twórczości jest ruchoma; stanowi wypadkową dynamicznych interakcji między społeczną musztrą a jednostkowymi praktykami ascetycznymi, które – jak postaram się dowieść – stanowią swoistą realizację wzorca zbliżonego do kynickiego paradygmatu życiowego. Tak rozumiana prawda podlega ciągłym zmianom, wędruje bowiem za podmiotem, nieustannie dokonującym odwrotu od fałszu społecznych układów i zwrotu ku nowym formom Siebie.

### 2.3. Kynizm jako dyskurs konstytuujący i interpretant

Autor *Historii seksualności*, w związku ze swoim zainteresowaniem technikami prawdy (aleturią), poświęcił filozofii starożytnej, w tym myśli kynickiej, cykle wykładów wygłoszonych w Collège de France w latach 1981–1984<sup>296</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie Peter Sloterdijk dokonał analizy idei kynizmu w kulturze europejskiej w monografii *Krytyka cynicznego rozumu*<sup>297</sup>. Po latach niemiecki filozof wrócił do spuścizny kyników w książce *Musisz życie swe odmienić*<sup>298</sup>, w szczególności w części poświęconej kategorii szczerości w twórczości Emila Ciorana (*Paryski buddyzm. Ćwiczenia Ciorana*). Teksty Foucaulta i Sloterdijka wskazują na możliwość przerzucenia pomostu pomiędzy Diogenesowskim dyskursem konstytuującym a współczesnymi, artystycznymi realizacjami matrycy *bios kynikos*, do których zaliczam twórczość Waldemara Bawółka. Próby rozpoznania etycznej, konwersyjnej, a w szczególności ascetycznej funkcji literatury w oczywisty sposób prowadzą do rozważań nad jej performatywnym wymiarem, nad sposobami działania poprzez wypowiedź literacką. Ćwiczenie siebie w tekście i poprzez tekst jest bowiem czymś więcej niż tworzenie zapisu siebie, pisemne sprawozdanie z własnego życia. Istota takiego działania nie sprowadza się wyłącznie do stworzenia materialnego zapisu, jakim jest tekst, ale polega na inicjowaniu przemiany podmiotu poprzez aktywność pisarską. Podążając za Sloterdijkowską, antropotechniczną wizją kultury, której zarys przedstawiłem w rozdziale pierwszym, przyjmuję, że ascetyczny wymiar literatury obejmuje stałe, powtarzalne działanie podmiotu

---

<sup>296</sup> Zob. M. Foucault: *Hermeneutika...*, *op. cit.*; *idem, The Courage...*, *op. cit.*

<sup>297</sup> Pierwsze, oryginalne wydanie: *Kritik der Zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1983.

<sup>298</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*

literackiego wedle określonej reguły (ćwiczenie określonych procedur), czego efektem jest osiągnięcie biegłości czy też mistrzostwa w praktykowaniu tejże reguły. Identyfikując tekstową strukturę ćwiczeniowych powtórzeń, należy pamiętać o ich dyskursywnym, performatywnym i formującym wymiarze, który wykracza poza tekst rozumiany jako autonomiczny efekt działalności twórczej. Formowanym przedmiotem w ramach interesujących mnie ascetycznych odmian dyskursu jest podmiot poddany procesowi konwersji. Specyficzny typ relacji łączy dyskursy literackie z dyskursami mającymi w kulturze status Źródła, z którego wypływają rozmaite formacje myślowe, szkoły, systemy etyczne i estetyczne. Owe źródłowe „zdarzenia komunikacyjne” nazywa Dominique Maingueneau dyskursami konstytuującymi, oznaczającymi:

[...] zasadniczo te dyskursy, które prezentują się jako dyskursy Źródła uprawomocnione określoną sceną wypowiedzenia, która z kolei uprawomocnia się sama. Zajmowanie się relacjami między różnymi „dyskursami konstytuującymi” oraz między nimi i dyskursami niekonstytuującymi, może się wydawać drogą badawczą okrężną i kosztowną, a jednak prowadzi ono do znacznie lepszego rozumienia faktu literackiego. Kwestia autorytetu słowa wykracza bowiem w sposób istotny poza literaturę – nie jest to jedyny typ dyskursu ufundowanego na swoiście „szamańskim” statusie źródła takiej wypowiedzi, która ma jednocześnie związek i ze zwyczajną rzeczywistością, i z siłami wykraczającymi poza świat ludzki<sup>299</sup>.

Dyskursy konstytuujące, mające znaczenie fundacyjne dla kultury europejskiej, w sposób oczywisty wywodzi Maingueneau ze świata starożytnej Grecji, w którym rozmaite prądy myślowe rywalizowały ze sobą, promując określone reguły myślenia i dyskursywnego działania, określane przez badacza mianem *archeionu*<sup>300</sup>. Termin ten stanowi nie tylko nawiązanie do tradycji antycznej, ale także do Foucaultowskiej koncepcji archiwum jako systemu tworzenia i przekształcania dyskursów. Archiwum – jak pisze Foucault – „pomiędzy tradycją a zapomnieniem ukazuje [...] reguły pewnej praktyki, która pozwala wypowiedziom zarazem trwać i przekształcać się w regularny sposób. Jest to ogólny system formowania się i przekształcania wypowiedzi”<sup>301</sup>. Dyskursy konstytuujące jako wiodące praktyki dyskursywne kształtowały się w obrębie szkół filozoficznych nauczających myślenia i życia wedle określonej reguły (np. sokratejskiej, stoickiej, epikurejskiej czy kynickiej). Ich działalność w sposób

---

<sup>299</sup> D. Maingueneau, *Dyskurs...*, *op. cit.*, s. 81.

<sup>300</sup> „Ten grecki termin, pierwotny w stosunku do łacińskiego *archivum*, odznacza się polisemicznością szczególnie interesującą dla naszej perspektywy: spokrewniony z *arche* a więc »źródłem«, »zasadą«, obecny jest też w kontekście »zarządzania«, »władzy«, *archeion* to także siedziba najwyższej instancji, na przykład pałac, trybunał, lecz także archiwa publiczne. Termin ten wyraża intymną więź między czynnością ustanawiania w dyskursie poprzez dyskurs, określenia pewnego miejsca przeznaczonego dla zgromadzenia mówców konsekrowanych oraz dla wypracowywania pamięci (*ibidem*, s. 81).

<sup>301</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, *op. cit.*, s. 155.

symboliczny związana była z ramami relacji między nadawcą a odbiorcami słowa, z określoną, swoiście rozumianą sytuacją komunikacyjną, którą Maingueneau nazywa sceną wypowiedzenia (Akademia, Portyk, Liceum, beczka Diogenesa)<sup>302</sup>. Dyskursy konstytuujące cechuje paratopiczność polegająca na problematycznym charakterze przynależności do społeczeństwa podmiotów uczestniczących w tych konstytuujących praktykach dyskursywnych. Paratopiczność polega „na ciągłej oscylacji między umiejscowieniem i nie- umiejscowieniem”, czego ekstremalnym przykładem jest „beczka Diogenesa zmieniającego miejsca w obrębie miasta”<sup>303</sup>. Umiejscowienie dyskursu kynickiego ma związek z jego aspektami ascetycznymi, które łączą podmiot z określoną, regularnie praktykowaną regułą; nie- umiejscowienie manifestuje się w kynickiej, „akrobatycznej” sztuce miejskiego performance’u podkopującego przyjęte normy społeczne. Przykładami tego rodzaju „numerów popisowych” są wspomniana beczka Diogenesa, onanizowanie się w miejscu publicznym, przedstawienie oskubanego koguta jako „człowieka Platona” i wiele innych kynickich prowokacji urządzanych na scenie miasta<sup>304</sup>.

Istnieje wielowiekowa tradycja wchodzenia przez literaturę w dialog z tak rozumianymi dyskursami konstytuującymi. Dyskursy literackie wykorzystują i przekształcają określone, mieszczące się w przynależnym do dyskursów konstytuujących *archeionie*, zasady komunikowania się, podporządkowując się im lub wchodząc z nimi w polemikę. Wśród dyskursów konstytuujących kultury europejskiej szczególną rolę odgrywa dyskurs kynicki. Jak dowodzi Peter Sloterdijk, Diogenes z Synopy łącząc swojej praktyce osiągnięcie szczęścia i mądrości z wyrzeczeniem się potrzeb, okazał się prekursorem wszelakich europejskich ruchów *vita-simplex*, włączając w to szkoły kynickie w okresie cesarstwa rzymskiego, sowizdrzalską, karnawałową tradycję oświeceniową, nietzscheanizm, cyganerie artystyczne różnej proveniencji, ruchy hipisowskie, a do pewnego stopnia również przyjmujące regułę ubóstwa chrześcijańskie ruchy monastyczne czy też reformacyjne<sup>305</sup>. W pobliżu myśli kynickiej sytuuje Sloterdijk również XX-wieczny egzystencjalizm, podkreślając przy tym istotną różnicę między tymi dwoma formacjami filozoficznymi, zawierającą się w antyteoretycznym, subwersywnym i prześmiewczym charakterze praktyki życiowej Diogenesa z Synopy:

---

<sup>302</sup> D. Maingueneau, *Dyskurs...*, *op. cit.*, s. 89.

<sup>303</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>304</sup> Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, Warszawa 2012, s. 321–354.

<sup>305</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Krytyka...*, *op. cit.*, s. 304–305.

Jednakowoż Diogenes nie rozprawia o istnieniu, decyzji, absurdalności, ateizmie i podobnych hasłach współczesnego egzystencjalizmu. Starożytny Diogenes traktuje z ironią swych kolegów filozofów, drwiąc zarówno z ustawicznie wałkowanych przez nich problemów, jak i z ich wiary w pojęcia. Jego egzystencjalizm nie rodzi się w głowie; nie odbiera on świata jako tragicznego i absurdalnego. Nie ma w nim najmniejszego śladu melancholii, która była udziałem wszystkich nowożytnych egzystencjalistów. Jego bronią jest nie tyle analiza, ile śmiech. Swoją filozoficzną kompetencję wykorzystuje, by szydzić z poważnych kolegów. Jako antyteoretyk, antydogmatyk, antyscholastyk, Diogenes wysła impuls, który odbija się echem wszędzie tam, gdzie myśliciele walczą o „wiedzę dla ludzi wolnych”, wolnych także od przymusu szkoły. Tym samym zapoczątkowuje ciąg postaci, w którym pojawiają się takie nazwiska, jak: Montaigne, Voltaire, Nietzsche, Feyerabend i inni. Jest to pewna linia filozofowania znosząca *esprit de sérieux*<sup>306</sup>.

Niezależnie od tych różnic można powiedzieć, że Diogenes jest ojcem-założycielem kynickiego dyskursu konstytuującego, który kolejnym, literackim i pozaliterackim, dyskursom nawiązującym do reguły „prostego życia” dostarcza interpretantów<sup>307</sup>, kontekstów niosących ze sobą subwersywny autorytet Źródła wypływającego niejako z Diogenesowej beczki.

Istnieją istotne powody, dla których do dyskursów literackich wpisujących się w swoisty, podskórny dialog z kynickim wzorcem życiowym zaliczyłem także twórczość Waldemara Bawółka. Przemiana podmiotu w prozie ciężkowickiego prozaika dokonuje się bowiem w znacznej mierze wedle reguł wyznaczonych przez kynicki *archeion*, zarówno w jego ascetycznym, akrobatycznym, jak i aleturgicznym wymiarze. Konwersja podmiotu literackiego w tej twórczości dokonuje się w obrębie formującej płaszczyzny interdyskursywnej, w ramach której Siebie-przedmiot, ukształtowany wedle kynickich reguł ascetycznych, staje się dla Siebie-podmiotu źródłem wyzwalającej siły, inicjatorem akrobatycznej przemiany będącej przekroczeniem zewnętrznych, konstytuujących reguł dyskursywnych. W dalszej części rozdziału podejmę próbę charakterystyki ascetycznego wymiaru twórczości autora *Bimetalu*, wpisując ją w ten sposób w podstawę modelu nazwanego przeze mnie trójkątem konwersji. Odwołując się do opisanych przez Foucaulta kynickich reguł życiowych tworzących wzorzec „innego życia”, ascetyzm prozy Bawółka odczytuję jako artystyczną realizację konwersyjnej reguły szczerości.

#### **2.4. Polemiczność, subwersywność, paratopiczność**

Wskazane przez Krzysztofa Uniłowskiego „struktury niemożliwe” w prozie Bawółka postrzegam jako literacką metodę kompozycji i dekompozycji tekstu i jednocześnie podmiotu

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>307</sup> Jak zaznaczyłem w rozdziale 1., terminu interpretant używam w znaczeniu zaproponowanym przez Michaela Riffaterre (*idem, Semiotyka..., op. cit.*, s. 302).



ćwiczącego – Sloterdijkowskiego ascety, artysty i akrobaty. Konstrukcje te z jednej strony są regułami ascezy, z drugiej – akrobatycznymi sztuczkami artystycznej wyobraźni. Są one efektem treningu uważności, polegającego na codziennym absorbowaniu i trawieniu kolejnych porcji świata. W literaturze tak rozumiana uważność ma, wedle Magdaleny Popiel, trzy wektory: „skierowane na przedmiot poznania, na przedmiot tworzenia i zarazem na »ja« dążące do przemiany wewnętrznej. Ten trzelementowy układ sił pojawiający się w sytuacji, gdy podmiotem jest artysta, decyduje o partykularności praktykowania uważności w sferze sztuki. Oczywiście, takiej sztuki, która zakłada istnienie Realnego i uznaje odniesienie do niego za istotną wartość”<sup>308</sup>. Trudno powiedzieć, czy proza Bawołka „zakłada istnienie Realnego”, ale z pewnością służy ona formowaniu życia, a jej prawdziwą stawką nie jest „przyjemność kombinowania”. Jak wyznał autor *Echa słońca* w jednym wywiadów: „Pisanie moje jest czynnością fizjologiczną, a nie intelektualną”<sup>309</sup>. Pisarz, doceniając rzeczywistość w jej fizjologicznym wymiarze, zakłada nie tylko jej istnienie, ale także inicjuje swego rodzaju grę między rzeczywistością a tekstem, dyskursem, strukturą, teorią. W owej grze status rzeczywistości objawiającej się za pośrednictwem narzucanych „z góry” oglądów jest ciągle podważany przez literaturę, co jednak nie służy tworzeniu dzieła autotelicznego, ale stanowi wyraz konwersyjnej, etopojetycznej funkcji narracji i jej autofikcyjnego związku z osobą piszącego siebie autora. Ujawniająca się w prozie Bawołka technika zderzania teoretycznych konstruktów myślowych z zapisami potocznego doświadczenia pozwala uzyskać efekt niespójności, płynności, przypadkowości i niedefiniowalności świata przedstawionego. Za przykład takiej techniki może posłużyć dialog powieściowego Waldka z pracownikami ekipy remontowej w *Furtce przy dozorczy*. Próba teoretyzowania na temat natury ludzkiej zostaje w komiczny sposób zderzona z tak zwaną prozą życia:

- A mnie żona zrobiła leczo, pojadłem, że nie mogłem się ruszyć. I flaszkę wypiliśmy z teściem, nie mogłem wstać od stołu.
- Człowiek nie ma natury danej mu raz na zawsze, nie jest istotą w pełni skończoną, ale przygodą, którą w pewnym stopniu sam może tworzyć.
- Co zrobimy?
- A co chcesz zrobić? Przecież widzisz, że pani jest w domu, pies szczeka, kot miauczy. Wchodzimy [FP, 29].

Teoretyczna formuła autokreacji zostaje skonfrontowana z ciągiem chaotycznych, pozasystemowych obiektów bezpośredniej percepcji: leczo żony, flaszką teścia, szczekanie

---

<sup>308</sup> M. Popiel, *Praktykowanie uważności i kultura ascezy. O Józefie Czapskim*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4, s. 185.

<sup>309</sup> W. Bawołek, *Matka...*, *op. cit.*, s. 88.

psa, miauczenie kota, przymus wykonania nakazanej pracy. W prześmiewczym tonie tego dialogu dostrzegam analogię z kynicką metodą przekornego filozofowania, jak w znanej anegdocie o Diogenesie parodiującym platońską definicję człowieka jako „istoty żywej, dwunożnej, nieopierzonej”. Jak podaje Diogenes Laertios, najslynniejszy z kyników miał przynieść do Akademii Platońskiej oskubanego, żywego koguta, mówiąc: „Oto jest człowiek Platona”<sup>310</sup>. Leczo, flaszka, szczekanie psa u Bawołka mają podobną wywrotową moc jak kogut Diogenesa. Zderzenie idei z konkretem doświadczenia równie skutecznie obnaża fikcję idealizmu platońskiego, co współczesnych konceptów twórczego życia.

Odwołując się do dyskursów pozaliterackich (medialnych, potocznych, religijnych), umieszczając swoją prozę w pogranicznej, interdyscyplinarnej przestrzeni, nadaje jej Bawołek rys parodystyczny, nierzadko także autoironiczny. Autoprezentacja postawy życiowej jego autofikcyjnych podmiotów dokonuje się najczęściej w konfrontacji z tym, co Sloterdijk nazywa „obozem bazowym”. Dialektyczny wymiar stosowanych przez Bawołka tekstowych strategii szczerości odpowiada konstatacjom Hansa Blumenberga i Michała Warchali na temat autentyczności znajdującej wyraz w definiowaniu się podmiotu „za pośrednictwem tego, czym nie jest”<sup>311</sup>, jako bytu funkcjonującego „w płynnym obszarze, gdzie negatywność fikcji nabiera charakteru egzystencjalnego”<sup>312</sup>. Jak pisze Olga Szmidt:

[...] autentyczność nie może ujawnić się w spójnym i niezaburzonym niczym kształcie, a wręcz przeciwnie – zmuszona jest uwikłać się w sprzeczności, niejasności, wieloznaczności, aby odkryć coś, co wcześniej jest niedostępne, a może nawet nieistniejące. Oczekiwanie wobec autentyczności – a przecież nierzadko także wobec prawdy – aby nie tylko zbliżyła podmiot do wolności, samoświadomości i – warto o tym powiedzieć na koniec – szczęścia, ale zarazem pozbawiona była luk, zawahań i paradoksów, oddala nas od tego horyzontu. Autentyczność to paradoksalne spięcie i nierzadko szaleństwo splątanych pragnień, idei i estetyk<sup>313</sup>.

Czyniąc z własnego społecznego niedostosowania temat literacki, a także tematyzując miejsce swojego zamieszkania jako scenografię przynależną do literackiej sceny wypowiedzenia<sup>314</sup> i jednocześnie przekształcając tę autobiograficzną przestrzeń za pomocą techniki onirycznej

<sup>310</sup> Diogenes Laertios, *Żywoty...*, *op. cit.*, s. 331.

<sup>311</sup> H. Blumenberg, *O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym*, [w:] *idem, Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 128.

<sup>312</sup> M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 16.

<sup>313</sup> O. Szmidt, *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku*, Kraków 2019, s. 12.

<sup>314</sup> Mam na myśli scenę wypowiedzenia rozumianą za D. Maingueneau jako: „sytuację, jaką wypowiedź chce określać, [...] ramę, jaką ujawnia (w sensie pragmatycznym) w swoim przebiegu i rozwoju” (D. Maingueneau, *Dyskurs...*, *op. cit.*, s. 284). Scena ta określa typ dyskursu realizowany przez wypowiedź (scena globalizująca), przynależność dyskursu do określonego gatunku oraz scenografię rozumianą jako konstruowana przez tekst scena narracyjna, np. scenografia dziennika intymnego, relacji z podróży, rozmowy przy kominku, wymiany listów (zob. *ibidem*, s. 285–287).

w przestrzeń autofikcyjną, skazuje Bawołek swe podmioty na życie w sferze niedookreślonej, w miejscu trudnym do zdefiniowania, w przestrzeni pełnej luk i niedopowiedzeń. Maingueneau nazywa takie literackie miejsca mianem paratopii, która „nie jest nieobecnością w jakimkolwiek miejscu, lecz, [...] nieustannym paktowaniem między miejscem i brakiem miejsca, jest obecnością pasożytniczą, która żywi się swoją niemożliwą przynależnością”<sup>315</sup>. Konstruowaniem paratopii „zajmują się” autofikcyjni, pierwszoosobowi narratorzy jego prozy, ujawniający duchowe pokrewieństwo z wszelkiego rodzaju samotnikami wyłamującymi się sposobem życia z jasno określonych pozycji tożsamościowych. Trudna do jednoznacznego umiejscowienia pozycja Bawołkowego autsajdera wpisuje się w długą tradycję literacką. Jak zauważa Maingueneau: „Paratopieczna sytuacja pisarza popycha go do identyfikacji z tymi wszystkimi, którzy wydają się wymykać podziałom istniejącym w społeczeństwie. Są nimi zależnie od okoliczności Cyganie, Żydzi, kobiety, clowni, awanturnicy, Indianie amerykańscy... Wystarczy by w społeczeństwie powstała strefa postrzegana jako potencjalnie paratopieczna, by twórczość literacka natychmiast ją wykorzystała”<sup>316</sup>. Do owej listy „typów” paratopiecznych z całą pewnością należą duchowi spadkobiercy myśli kynickiej, dla których źródłową paratopią pozostaje beczka-dom Diogenesa. W prozie Bawołka przestrzeń paratopieczna wchłania doświadczenia życiowe pisarza, postrzegane przez niego samego jako produkt społecznego niedostosowania: „Jeśli żyjesz poza społeczeństwem, nie kontaktujesz się z ludźmi, nie uczestniczysz w ich obrzędach, bo jesteś skrzywiony psychicznie, to literatura jest jakby sakralizacją, niech ci będzie. Osobowość schizoidalna nieprawidłowa. Chroń mnie przed samym sobą”<sup>317</sup>.

Wyrzekając się przynależności do określonego miejsca, grupy społecznej i profesji, u podstaw własnej postawy etycznej i estetycznej stawia Bawołek swoście rozumianą szczerłość (przeciwstawianą nieszczerłości odgrywania narzuconych ról społecznych), której praktykowanie tworzy aksjologiczny krajobraz świata przedstawionego w tej twórczości. Autofikcyjni narratorzy Bawołka zmagają się z poczuciem bycia w fałszywym, niedogodnym położeniu. Analiza reguł toczonych przez nich życiowych batalii wskazuje na ich bliski, choć nigdy nie wyrażony wprost, związek z regułami życia kyników. Podobnie jak w filozoficznym dyskursie kynickim, w twórczości Bawołka można dostrzec zarówno wymiar ascetyczny (ćwiczenie się w egzystencjalnej nagości i szczerłości), jak i będące kulminacją ascezy wątki subwersywne, w których dochodzi do gwałtownego podważania reguł gry społecznej.

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>316</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>317</sup> W. Bawołek, *Kim ja bym...*, *op. cit.*

W kolejnej części rozdziału podejmuję próbę interpretacji twórczości Waldemara Bawołka, odwołując się przede wszystkim do pierwszego z wyróżnionych wymiarów filozoficznej praktyki kynickiej, jakim jest dążenie do osiągnięcia efektu szczerości na drodze praktykowania wzorca „innego życia” (*bios kynikos*).

## 2.5. Kynicka szczerość jako życiowa praktyka autofikcyjnych podmiotów Bawołka

Między życiem autora *Humoreski* a perypetiami jego powieściowych bohaterów (zwłaszcza pierwszoosobowego narratora – Waldka) zachodzą relacje, których nie daje się sprowadzić do prostego związku polegającego na inspirowaniu fikcji literackiej osobą autora. *Modus operandi* tego pisarstwa wykracza bowiem poza czysto estetyczne funkcje twórczości słownej. Bawołek wytwarza alternatywne, hipotetyczne wersje własnego życia, traktując je jako narzędzia własnej ascezy. Stosując technikę oniryczną, mnożąc nieprawdopodobieństwa, otwiera możliwości własnej mentalnej ucieczki poza małomiasteczkowy *habitus*. Etycznym spoiwem łączącym życiorys Waldemara Bawołka z fabularnymi historiami jego pierwszoplanowych bohaterów jest swoiście pojmowana szczerość, której warunkami są bezwstydnosc, ubóstwo, czujność i suwerenność. Pisanie jest dla Bawołka sposobem wytwarzania własnej przestrzeni anachorezy, heterotopii (by użyć określenia Foucaulta<sup>318</sup>) czy też wcześniej wspomnianej paratopii, to jest domeny nieprzynależności do jakiegokolwiek *habitusu*. W takich nie-miejscach, na drodze ćwiczenia wyobraźni wedle wzorca *bios kynikos*, autofikcyjne podmioty dokonują w imieniu autora i w jego zastępstwie uprawomocnienia i sublimacji życia poprzez twórczość i *vice versa*.

Pisarstwo Bawołka nie mieści się w definicji autobiografizmu sformułowanej w 1975 roku przez Philippe’a Lejeune’a. Według francuskiego badacza autobiografię wyróżniała – jak pamiętamy – pełna tożsamość podmiotu autorskiego i literackiego: „Tożsamość zachodzi albo nie zachodzi. Nie ma tu stopniowania, a wszelkie wątpliwości przemawiają za rozstrzygnięciem negatywnym”<sup>319</sup>. Autor *Humoreski* lekceważy sobie tego rodzaju wymogi tożsamościowe, właściwe dla autobiografii w sensie ścisłym. Pomimo występującej w wielu utworach identyczności imienia narratora z imieniem autora oraz pomimo deklarowanej przez samego autora autobiografizmu własnego pisarstwa, gwarancji pełnej tożsamości nikt tutaj dać nie może, gdyż „ja” autorskie nie jest tutaj ściśle określoną esencją o wyraźnej tożsamości, ale rodzajem trudno uchwytnego projektu, stale aktualizującego się w literaturze. Utwory Bawołka nie wpisują się także w zdefiniowane przez Lejeune’a pojęcie powieści autobiograficznej.

<sup>318</sup> M. Foucault, *Inne...*, *op. cit.*, s. 117–125.

<sup>319</sup> P. Lejeune, *Wariacje...*, *op. cit.*, s. 23–24.

Rzecz w tym, że pisarz nie odżegnuje się od związków, jakie zachodzą między jego własnym życiorysem a tożsamościami narratorów jego prozy, odwołując się wprost do pojęć autobiografizmu i szczerości<sup>320</sup>. Może zatem – pozostając przy klasyfikacji Lejeune’a – mamy tutaj do czynienia z paktem fantazmatycznym?<sup>321</sup>. Czy jednak można uznać za fantazmaty zdarzenia będące w związku mimetycznym z biografią autora, co jest stałą praktyką w pisarstwie Bawółka? Kłopot z zastosowaniem opisanych kategorii autobiografizmu do twórczości pisarza z Ciężkowic ma związek z wpisanymi w schemat Lejeune’a ostrymi kryteriami biografii jako gatunku („zachodzi albo nie zachodzi”). Autobiografizm omawianej twórczości warto bowiem analizować nie tyle jako formułę gatunkową, ile jako modalność – stosunek instancji nadawczej do własnych wypowiedzi<sup>322</sup>. W przypadku Bawółka życie i twórczość nie tylko w sposób zamierzony wzajemnie się inspirują, uprawomocniają i interpretują, ale stanowią nierozdzielny całość, rodzaj młyna, w którym materia życia podlega nieustannej przeróbce na literacką mąkę, będącą pokarmem duchowym autora. Takie usytuowanie odautorskich podmiotów literackich Bawółka mieści się raczej w zaproponowanej przez Ryszarda Nycza modalnościowej koncepcji „ja” sylleptycznego<sup>323</sup>, która – wbrew właściwemu dla autobiografizmu dualizmowi koncepcji Lejeune’a – zakłada „bimetaliczną” naturę podmiotu, łączącą w jedną całość elementy fantazmatyczne i realne w stopniu niepozwalającym oddzielić jednych od drugich. Tak rozumiany podmiot jest jaźnią, która sama się projektuje poprzez literaturę, człowiekiem, który sam siebie pisze. Tekst jest jednocześnie młynem, w którym miele się materię życia, jak i mąką, która owo życie karmi. Taki mechanizm wykorzystania autorskiej biografii przywodzi na myśl analogię do przywoływanej przez Foucaulta starożytnej tradycji listów do przyjaciół, *hypomneumatów* czy interpretacji snów, będących z jednej strony instrumentem życiowej przemiany, z drugiej strony – jej efektem<sup>324</sup>. W ramach owych praktyk pisarskich człowiek jest w jakimś sensie literaturą, którą tworzy. Idąc podobnym tropem, przyjmuję, że narrator w prozie Bawółka stanowi autokreacyjną funkcję autora, personę wykonującą zadania czy też ćwiczenia w imieniu i niejako w zastępstwie

---

<sup>320</sup> Zob. W. Bawółek, *Matka...*, *op. cit.*; *idem*, *Po co pytać, kiedy można kłamać*, rozm. przepr. G. Bogdał, U. Honek, „Dwutygodnik” 2019, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8325-po-co-pytac-kiedy-mozna-klamac.html>, data dostępu: 17.08.2023.

<sup>321</sup> P. Lejeune, *op. cit.*, s. 54.

<sup>322</sup> Na rozróżnienie modalnościowej i gatunkowej koncepcji autobiografizmu zwraca uwagę Jerzy Madejski, wedle którego ta pierwsza – reprezentowana przez Paula de Mana – „pozwala śledzić różne manifestacje autobiograficzności w tekstach, które autobiografiami nie są (bo nie jest możliwe zdefiniowanie tego gatunku)”. Druga zaś, badana przez Philippe Lejeune’a, „wspierając swój autorytet na kanonie dzieł autobiograficznych, korzystając z tradycyjnych form opisu dzieła literackiego, pokazuje różne teksty, które dzisiaj za biografie mogą uchodzić” (*idem*, *Deformacje...*, *op. cit.*, s. 13–14).

<sup>323</sup> R. Nycz, *Język...*, *op. cit.*, s. 114.

<sup>324</sup> M. Foucault, *Sobapisanie*, *op. cit.*, s. 303–319.

autora, co jest zbieżne z deklarowanym przez autora *Bimetalu* pojmowaniem literatury jako doświadczenia egzystencjalnego, techniki życiowej, codziennej rutyny, czy wręcz czynności fizjologicznej. Taka interpretacja celu twórczości Waldemara Bawółka stoi w wyraźnej opozycji do jej wczesnych interpretacji (wspomniane na wstępie recenzje *Delectatio morosa*). Pisarstwo nie jest bowiem dla Bawółka postmodernistyczną szaradą ani tym bardziej diagnozą społeczną czy realizacją profesji literata, ale ascezą<sup>325</sup>, sposobem przeżywania i kreowania egzystencji wedle reguł swoiście pojmowanej artystycznej szczerości.

Z początkiem lat 90. ubiegłego stulecia idea szczerości zyskała w literaturze światowej nowe życie w związku z narodzinami amerykańskiego nurtu *New Sincerity*, kojarzonymi powszechnie z osobą i twórczością Davida Fostera Wallace'a<sup>326</sup>. „Nowa szczerość” stoi w wyraźnej opozycji do skażonej śmiertelnym grzechem ironii pisarstwa postmodernistów, ale także do wcześniejszych realizacji idei szczerości w kulturze (sentymentalizm, romantyzm, modernizm). Również w literackim obrazie świata tworzonym przez Waldemara Bawółka szczerość jest jedną z najistotniejszych kategorii, co bynajmniej nie oznacza, że jego twórczość stanowi jakiś rodzaj polskiej mutacji amerykańskiego nurtu *New Sincerity*. Szczerość w pisarstwie autora *Delectatio morosa* jest wartością etyczną realizowaną podobnie do kynickiej praktyki życiowej. Podstawą owego wzorca jest wspomniany już dyskurs konstytuujący, którego symbolicznym miejscem narodzin i sceną wypowiedzenia jest beczka Diogenesa, a *archeionem* reguła „innego życia”. Według autora *Historii seksualności* istotą tego wzorca jest praktykowanie aleturgii, na którą, jak pamiętamy, składają się procedury wydobywania na światło dzienne tego, co zostało (wstydliwie) ukryte. Bezwzględna szczerość kyników wiązała się ze stosowaniem w ich praktyce życiowej wspomnianych zasad bezwstydnosci, ubóstwa, czujności i suwerenności. Jeśli filozofia kyników zakładała doskonałą jedność między sposobem życia a treścią nauczania, to aufikcyjna twórczość Bawółka stanowi artystyczne przedłużenie życiowej postawy pisarza. Warto jednocześnie podkreślić, że znaczenia pojęć prawdy i kłamstwa, szczerości i obłudy, wstydu i bezwstydnosci podlegały w kulturze Zachodu różnym mutacjom wynikającym z ewolucji samego pojęcia prawdy. Pomimo tego zastrzeżenia możliwe jest wykazanie, że mówimy o pokrewnych wzorcach życiowych praktyk.

---

<sup>325</sup> Interpretację pisarstwa Bawółka jako ascetycznej praktyki życiowej proponowałem w kilku recenzjach (zob. J. Bielawa: *Patologia humoralna według Bawółka*, „Nowe Książki” 2013 nr 1, s. 54–55; *idem*, *Przetrawić Ciężkowice*, „Nowe Książki” 2019, nr 6, s. 72–73; *idem*, *Wędrowniacy anachorety*, „Nowe Książki” 2019, nr 9, s. 30–31; *idem*, *Canto ostinato*, „Nowe Książki” 2021, nr 10, s. 36–37).

<sup>326</sup> Zob. D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska* [w:] *idem*, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2016, s. 35–123.

Źródła kynickiej formuły szczerości poszukuje Foucault w technice parezji. W nauczaniu sokratejskim zasadniczą wagę przykładano do relacji mistrz – uczeń, których podstawą miała być szczerość i wzajemne zaufanie. Budowaniu takich wiezi służył rodzaj mowy skierowanej przez nauczyciela-filozofa do osoby, która przychodzi po poradę, naukę lub duchowe kierownictwo. Zdaniem autora *Słów i rzeczy* parezja:

[...] to mowa swobodna, niezależna od reguł i procedur retorycznych, mowa, która musi z jednej strony, rzecz jasna dopasować się do sytuacji, okoliczności i szczególnych cech słuchającego, z drugiej zaś – i przede wszystkim – zobowiązuje tego, kto ją wygłasza, zakłada więź, swego rodzaju pakt między podmiotem wypowiedzi a podmiotem działania. Mówiący podmiot jest zobowiązany. W momencie, w którym stwierdza: »Mówię prawdę«, zobowiązuje się do robienia tego, co mówi [...]. Właśnie dlatego nauczanie prawdy nie może się obyć bez *exemplum*<sup>327</sup>.

W starożytności parezja była techniką służącą urzeczywistnianiu idei *alēthēs bios*. Wedle Platona prawdziwe życie miała cechować jawność, czystość (szczerość), prostota (prawość) oraz niepodatność na niepokój (upadek, zepsucie)<sup>328</sup>. Foucault dowodzi, że kynicy, stosując te zasady w sposób skrajnie konsekwentny i bezkompromisowy, doprowadzili do istotnej zmiany rozumienia pojęć. Dokonało się „przewalutowanie” wartości prawdziwego życia – zgodnie z zaleceniem wyroczni orfickiej, która doradzała Diogenesowi, by zamienił to, „co jest przyjęte w państwie”<sup>329</sup>. Owa pytyjska odpowiedź mogła oznaczać zarówno przyzwolenie na podrabianie monet, jak zmianę panujących w państwie zwyczajów<sup>330</sup>. Jak wyjaśnia Foucault, greckie określenie *parakharattein to nomisma* wskazuje na związek między pieniądzem a zwyczajem, zasadą, prawem: „*Nomisma* to pieniądz; *nomos* to prawo. Zmiana wartości pieniądza oznacza także przyjęcie określonego stanowiska wobec konwencji, zasad czy prawa”<sup>331</sup>. Realizując sokratejskie ideały prawdziwego życia w sposób skrajnie konsekwentny, kynicy dokonali ich przewartościowania w taki sposób, że jawność doprowadzili do granic bezwstydnosci (wyzbycia się poczucia wstydu), czystość (szczerość) powiązali z radykalnym ubóstwem, prostotę i prawość utożsamili z czujnością oraz nieufnością wobec powszechnie uznanych norm społecznych, wreszcie niezmiennosc życiowych wartości powiązali z suwerennością podmiotu. Obnażenie społecznych konwencji, a więc zerwanie z sokratejskim ideałem „prawdziwego życia” na rzecz „innego życia” (bezwstydne, ubogie, czujne i suwerenne), służyło ujawnieniu wstydliwie skrywanej prawdy. Kynik to człowiek

<sup>327</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 395.

<sup>328</sup> M. Foucault, *The Courage...*, *op. cit.*, s. 221–225.

<sup>329</sup> Diogenes Laertios, *Żywoty...*, *op. cit.*, s. 322.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> M. Foucault, *The Courage...*, *op. cit.*, s. 227.

bezkompromisowo szczerzy i prawdomówny<sup>332</sup>. Foucault dowodzi, że kynicka matryca innego życia jest czymś stale żywym w kulturze Zachodu, pomimo mutacji źródeł prawdy. Pewne wątki myśli kynickiej odrodziły się w formule życia artystycznego, która wykiełkowała w kulturze Zachodu z końcem XVIII wieku i rozwija się aż po współczesność. Praktyka życiowa rodzi się bowiem z przekonania, że egzystencja musi być jednorazowa, niepowtarzalna i wyjątkowa. Życie poza ustaloną konwencją jest nie tylko warunkiem twórczości (w tym twórczości literackiej), ale także formą jej manifestacji, dowodem na prawdziwość, autentyczność dzieła: „Sztuka współczesna jest kynizmem w kulturze; kynizmem kultury, która zwróciła się przeciwko sobie samej”<sup>333</sup> – powiada Foucault. Za swoistą realizację idei takiego zwrotu (nawrócenia się na prawdziwego Siebie, secesji od kultury „obozu bazowego”) uznają pisarstwo autora *Skrawków dla Iriny*.

Życie w mentalnym odosobnieniu i ciągłym niedopasowaniu do małomiasteczkowego *modus vivendi* wiąże się w twórczości Bawółka z poczuciem łamania społecznych norm i zwyczajów, z ubóstwem, będącym warunkiem niezależności, szczerością autoanalizy i poczuciem suwerenności. Narratorów tej prozy obowiązują w mówieniu o sobie surowe kryteria szczerości. W wynurzeniach powieściowego Waldka niejednokrotnie można odnaleźć myśli zbliżone do nauczania Nietzschego, wedle którego „sumienne o sobie słowo”<sup>334</sup> ma szansę wybrzmieć jedynie w ustach tego, kto jest wyobcowany, wyzbyty wszelkiej pokusy ulegania społecznym konwenansom i obłudnej, „ześwinionej” moralności. Także pisarz daje wyraz podobnej postawy:

Czy pan się nie boi swojej szczerości?

– Nie boję się. Uważam, że trzeba mówić o wszystkim, co jest w człowieku. Bo dlaczego nie?

Bo jest konwenans? Forma?

– U mnie tego nie ma. Każdy powinien siebie wyrazić w całości, a konwenans ogranicza. Nie musisz iść do kościoła, do psychologa, tylko mówisz wszystko tak jak ja do pani. Gotowe formuły ograniczają, to nie my wówczas mówimy.

Nie wstydzi się pan?

– Czego mam się wstydzić? Swojego życia się mam wstydzić?<sup>335</sup>.

Nie oznacza to jednak, że autor *Delectatio morosa* jest naiwnym wyznawcą bezgranicznej szczerości, nieświadomym siły formy, konwenansu, ludzkiej skłonności do zakładania masek.

---

<sup>332</sup> Zob. *ibidem*, s. 166.

<sup>333</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>334</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Warszawa 1905, s. 168.

<sup>335</sup> W. Bawółek, *Mam umowę, że będę się spotykał*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 11.04.2020, s. 8.



Szczerota jest w jego pisarstwie częścią aleturgicznej gry, której wynik zawsze pozostaje niepewny. Autofikcja ma bowiem tę przewagą nad żywotami sławnych mężów, że nie stawia sobie za cel opisu wzorów etycznych, ale raczej uchwycenie subiektywnej prawdy poprzez wieloznaczność dostępną jedynie w fikcji. W autofikcyjnej prozie Bawołka żywioł fikcji nie jest przeszkodą w szczeroci, lecz trybem wypowiedzi chroniącym przed popadnięciem w fałszywe położenie zakładnika paktu autobiograficznego, zobowiązanego do trzymania się sztywnych rygorów tożsamościowych, które stałyby w sprzeczności z naturalną skłonnością podmiotu do konfabulacji na własny temat.

„Kynicka” technika życiowa autofikcyjnego Waldka polega na ćwiczeniu się w bezużyteczności, będącej zaprzeczeniem życiowego pragmatyzmu ludzi „moralnych”. W *Pomarłych* Waldkowi towarzyszy poczucie bezsensowności jakiegokolwiek aktywności, a życie jawi się jako rozłożona na raty śmierć. Wyczekiwaniu końca towarzyszy obsceniczność, skandaliczność ludzkiej fizjologii, będąca wszakże jednym z głównych elementów kynickiego repertuaru performatywnego. W turpistycznie wykreowanych, erotycznych fantazjach i seksualnych praktykach powieściowego Waldka można dostrzec warianty gestu Diogenesa onanizującego się na miejskim targowisku. Takich gestów małe podtarnowskie miasteczko nie akceptuje. I o to właśnie chodzi, by poprzez literacką prowokację „przewalutować” Ciężkowice, skoro już zrządzeniem losu człowiek się tam urodził, wychował i utknął na całe życie. Bawołek zdaje się wyrażać przekonanie, że odrzucenie ciężkowickiego *habitusu* jest warunkiem dokonania zwrotu ku prawdziwemu Sobie. Podstawowym trybem ascezy jego autofikcyjnych bohaterów jest abnegacja, kynicka metoda dystansowania się czy też drwiny „z dobrego pochodzenia, sławy i wszystkich podobnych rzeczy”, nazywanych przez Diogenesa „ozdobami”<sup>336</sup>.

Zgodnie z logiką trójkąta konwersji sylleptyczne podmioty tej prozy, dążąc do wewnętrznej przemiany (poprzez odrzucenie powszechnie przyjętych sposobów bycia), nie odwołują się do zewnętrznych, metafizycznie ugruntowanych atraktorów konwersji. W tym zapewne tkwi zasadnicza różnica między sekularnym charakterem ich przemian a *epistrophe* kyników (uznających naturę wszechświata za źródło mądrości) czy konwersjami chrześcijańskich ascetów (kierujących się ku boskiej transcendencji). Tego rodzaju różnice nie unieważniają jednak wyraźnych analogii w zakresie technik ascezy właściwych dla *bios kynikos*. Autor *Raz dokoła* kreuje życiorysy swoich postaci wedle schematu „innego życia”, w jego zmodyfikowanym, postnietzscheańskim, artystycznym wariacie. Efektem

---

<sup>336</sup> Diogenes Laertios, *Żywoty...*, *op. cit.*, s. 348.

ascetycznych praktyk kynickich w tej prozie jest prawda wytwarzana wedle zupełnie innych zasad niż się to zwykło czynić w gwałtownie krytykowanym przez Nietzschego, uładowym, obłudnym, „roztropanych autobiografiach”<sup>337</sup>. Zwalczana przez autora *Poza dobrem i złem* obłuda jest produktem instytucji społecznych stojących na straży kodeksowych reguł postępowania, piętnujących jednostki za nieprzestrzeganie owych norm. Bawołkowi autsajderzy, zwracając się przeciwko tak rozumianej etyczności, bywają uznawani za immoralistów. Rzecz przedstawia się zgoła inaczej, gdy uznamy, że dla tych podmiotów przestrzenie życia i literatury stanowią – jak to określa Cezary Rudnicki – „obozy treningowe”, to jest „miejsca, w których (samotnie lub wspólnie) ćwiczy się w celu wypracowania nowego sposobu, życia specyficznego upodmiotowienia się”<sup>338</sup>. W tej perspektywie Bawołkowi abnegaci jawią się jako postaci z gruntu etyczne. Szczerść tego pisarstwa stoi, z jednej strony, w opozycji do konwencji społecznej, z drugiej – stanowi kontrę do promowanego przez kulturę masową ideału autentyczności, zgodnie z którym wolność wyboru i rozwój osobisty są wartościami samymi w sobie. Tego rodzaju dążenie do autentyczności broni się przed popadnięciem we wskazaną przez Charlesa Taylora „postmodernistyczną” tendencję do uprzywilejowania twórczości, oryginalności i sprzeciwu wobec zasad społecznych, przy jednoczesnym pomijaniu potrzeby „otwarcia na horyzonty znaczenia” i „samookreślenia w dialogu”<sup>339</sup>. Autentyczność tej prozy nie sprowadza się bowiem do postmodernistycznej ironii czy też narcystycznego ekshibicjonizmu, ale jest dążeniem do prawdy poprzez odrzucenie obłudy uładowanego życiorysu. Aby się o tym przekonać, przyjrzyjmy się z bliska literackim realizacjom czterech podstawowych zasad *bios kynikos*.

## 2.6. Bezwstydnosc

Wedle sokratejskiego ideału *alēthēs bios* człowiek podążający za nakazami cnoty może ujawnić wszystkie swoje sprawy bez narażania się na poczucie wstydu. Kyników, którzy postanowili tę zasadę potraktować w sposób skrajnie konsekwentny, uznawano za burzycieli ładu i bezwstydników. Bohaterowie utworów Bawołka w swych życiowych praktykach uruchamiają częstokroć podobne mechanizmy szczerści i bezwstydnosci. Ich bezgraniczna otwartosc unieważnia sfery tabu funkcjonujące we współczesnej, wydawać by się mogło, bezwstydnosci cywilizacji. Przyjęło się zakładać, że wstyd został w naszych czasach wyparty przez narcystyczną autopromocję. Jak zauważa Mateusz Szubert: „Współczesną kulturę

---

<sup>337</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii...*, *op. cit.*, s. 168.

<sup>338</sup> C. Rudnicki, *op. cit.*, s. 17.

<sup>339</sup> Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 56.

Zachodu – kulturę Web 2.0 – definiuje najpełniej fascynujące i powszechne zjawisko zawstyżenia wstydem. [...] Naruszenie granic wstydu wiązało się dawniej z upokorzeniem, dyshonorem, hańbą czy sromotą; dziś kategorie te są nieustannie podważane<sup>340</sup>. A jednak wstyd istnieje i ma się całkiem nieźle. Uczucie to zawsze pojawia się tam, gdzie powstaje wrażenie, że nie dorasta się do powszechnie akceptowalnej normy społecznej. W indywidualistycznej kulturze Zachodu taką normą stał się imperatyw samorealizacji i życiowego sukcesu. Wobec charakterystycznej dla ponowoczesności atomizacji źródeł sensu i życiowego spełnienia, jednostki poszukują potwierdzenia w tym, co pozostaje ostatnim bastionem wspólnych wartości, czyli w ciele oraz we wszystkim, co służy podtrzymaniu wizerunku jego doskonałej formy. Wyznacznikiem samorealizacji jest atrakcyjny wygląd, seksualne zaspokojenie, zdrowie i dobre samopoczucie, zależne nie tyle od wpływającego z pobudek duchowych poczucia moralnej słuszności postępowania, ile od wydzielania się „hormonów szczęścia”. We współczesnym zsekularyzowanym świecie ascezy ulegają somatyzacji<sup>341</sup>. Granica wstydu biegnie pomiędzy tymi, którzy dzięki ćwiczeniom są piękni, zdrowi i majątni, a tymi którzy z różnych powodów nie dorastają do tego ideału; „na gwieździe ascezy, kiedy już została jako taka odkryta, zaznacza się coraz wyraźniej różnica między tymi, którzy coś, a nawet wiele, z siebie robią, a tymi, którzy nie robią z siebie nic albo niewiele<sup>342</sup>. Bezwstydnym jest ten, kto o sobie nie dba, ten, kto „robi z siebie notorycznie za mało<sup>343</sup>”.

Bezwstydnym jest Waldek (Waldemar lub Wal de Maar), autofikcyjny bohater prozy Bawółka, w powieści *Echo słońca* występujący pod pseudonimem Skrytek, w *Skrawkach dla Iriny* przeistaczający się w Pisarza. Deklarowany przez autora *Bimetalu* „autobiografizm” pozwala zakładać, że w całej jego twórczości mamy do czynienia ciągle z tą samą personą, ukazywaną w fazach życia następujących zasadniczo w porządku zgodnym z chronologią biografii. Bezwstydnym tego ewoluującego podmiotu wiąże się z praktykowaną przezeń sztuką abnegacji, byciem nie tylko autsajderem, ale także nieudacznikiem. Główny bohater i narrator utworów Bawółka praktykuje ascezę nie-bycia-w-formie, dokonując odwrócenia wartości. Ideał fizycznego piękna, nieustannego zdrowia, dbania o siebie i własne materialne zaplecze zostaje przez niego podważony. Każąc swym bohaterom pozostawać nikim, Bawółek eksponuje wypierany we współczesnej kulturze bezwstyd starości, choroby, śmierci, ludzkiej fizjologii, nieatrakcyjności fizycznej, seksualnego i życiowego niespełnienia, myśli

---

<sup>340</sup> M. Szubert, *Wstyd w dyskursie kulturowym*, „Ethos” 2017, nr 2, s. 51.

<sup>341</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 171–172.

<sup>342</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>343</sup> *Ibidem*, s. 54.

samobójczych, krótko mówiąc, eksponuje życie jako porażkę, będącą naturalną konsekwencją wszystkich wcześniejszych wymienionych deficytów. W *Echu słońca* Skrytek opowiada o swym życiu, które wypełnia zajmowanie się starą, schorowaną matką, wysłuchiwanie się w męczące, starcze narzekania, zajmowanie się domem, załatwianie rozmaitych, przyziemnych spraw: zasiłków, żywności, recept, lekarstw. Jego introspekcje bywają bezwstydnie szczerym obnażaniem największego tabu współczesnej kultury sukcesu, ujawnieniem, że w ostatecznym rachunku życie jest klęską, a jego finał jest żalnym ogołoceniem ze wszystkiego, co świat uważa za godne podziwu:

Nie ma co ukrywać, że świat mody, zdrowych zębów jest przede mną już zamknięty, święty Boże nie pomoże. Nie mam jak uciec od matki, nie potrafię jej nienawidzić w jej starzeniu się, niedołężności, w jej jaskrawej nagości. Ona wie, że nie będzie już ze mnie odkrywcy, króla, przywódcy, zawodnika, rycerza, lwa salonowego i oblubieńca. Tak jak ja wiem, że żadna bielizna nie zdyscyplinuje jej ciała, nie ukształtuje już sylwetki, nie zwęzi talii, nie powiększy biustu, nie podniesie tyłka. W jej wieku koronek nosić nie wypada. Najwyżej sztuczne przytroczone do pasa [ES, 132–133].

Jak pisał Zygmunt Bauman, świat z jednej strony zaprzecza śmierci, z drugiej strony ją trywializuje i banalizuje (jak przedmiot codziennego użytku), za sprawą powszechności i zwyczajności jej widoków w mediach<sup>344</sup>. To jeden ze sposobów, w jaki współczesność radzi sobie ze wstydlivością śmierci. Taki strywalizowany obraz umierania staje się doświadczeniem powieściowego Waldemara, podczas jednej z jego codziennych wędrówek po Ciężkowicach, odbywanych na pograniczu jawy i snu:

Z papierową torebką w jednej ręce, z mlekiem w kartonie w drugiej potknąłem się o worek. A w worku ciało zmarłego mężczyzny, niczym przedmiot zlekceważony, zapomniany, banalny i nieważny. Przedmiot pogardzony, nieprzydatny. Wokół ludzie kupują chleb i ziemniaki, z wypchanymi siatkami przechodzą obok [H, 59].

W *Humoresce* atrakcyjność seksualna i turpistyczne obrazy śmierci wchodzą ze sobą w oksymoroniczny związek, który należy interpretować w kontekście tradycji *vanitas*. Przedstawioną w tej powieści scenę seksu Waldemara ze śmiercią (utrzymaną w poetyce nawiązującej do *dance macabre*) można również odczytywać jako odwołanie się do *kynickiego* toposu marności wszelkich światowych dóbr, nazwanych przez Diogenesa „ozdobami” [H, 117]. Bezwstydnosc polega tutaj na zdekonstruowaniu ważnego aksjomatu współczesnej kultury, który wiąże spełnienie seksualne z fizyczną atrakcyjnością, poczuciem szczęścia

---

<sup>344</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013, s. 293.

i nieśmiertelności. Zamiast zniewalającego zapachu feromonów, scena erotyczna tchnie brudem i obrzydliwością ludzkich wydzielin. Podobna, naturalistyczno-turpistyczna estetyka cechuje większość erotyki w prozie Bawołka (nie wyłączając wątków autoerotycznych), przez co dokonuje się swoiste odczarowanie seksualności. Autoerotyzm obnaża poczucie samotności, nieprzystawania do wzorców estetycznych lansowanych w kulturze masowej. Brak seksualnej atrakcyjności jest przeciwieństwem sukcesu, jaki odnoszą posiadacze zgrabnych, wysportowanych ciał („I jak tu nie rozpocząć dnia od onanizmu, gdy na wizji trwa mecz tenisa w dalekim Katarze” [P, 91]). Na przekór takim „ubogim” fantazjom, Waldek dystansuje się wobec współczesnej kultury *fitness*. Objawia się to nieraz w ironicznym pastiszowaniu poradników dobrego życia, jak w rozważaniach Waldka z powieści *To co obok*:

Powinieneś wiedzieć, że dzisiaj, jak się widzi grubasa, można przypuszczać, że jest on osobą gorzej sytuowaną. Jeśli dwie osoby – otyła i szczupła – starają się o pracę, większe szanse będzie miała ta szczupła. Młodzi, dynamiczni, dobrze zarabiający bardzo o sobie dbają. To konieczne. Zamiast na obiad idą do siłowni. A ty co? Masz to gdzieś [TC, 43].

Wymogi fizycznej atrakcyjności sprawiają, że człowiek nieatrakcyjny czuje się w obowiązku odczuwać zażenowanie własnym wyglądem. Poczucie wstydu nie pozwala osiągnąć sukcesu życiowego, co więcej, jest zaraźliwe jak trąd – brak sukcesu wymusza izolację zakażonego od tych wszystkich, którzy mogą poczucia sukcesu dostarczyć. W świecie współczesnych, zdespiaryzowanych ascez wygląd zewnętrzny świadczy o wnętrzu człowieka (*myślę, więc jestem* zostaje zastąpione przez *wyglądam, więc jestem*). Człowiek fizycznie zaniedbany jako nieefektywny abnegat podlega zatem potępieniu i stygmatyzacji<sup>345</sup>. Wbrew wskazówkom poradników dobrego życia, powieściowy Waldek ostentacyjnie pozostaje otyłym nieudacznikiem, nieefektywnym, bezwstydnym i programowo przegranym. Jego życiowa postawa jest jednak nie tylko wyrazem bezinteresownej abnegacji; wiąże się z bliskim egzystencjalizmowi przekonaniem o absurdalności ludzkiej kondycji. Doświadczenia graniczne są wystarczającym powodem, by powstrzymać się przed pokusą bycia kimś. Bycie nikim jest ceną, którą warto zapłacić, by nie stoczyć się w poradnikową trywialność samorozwoju albo w podłość opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron. Paradoksalnie, abnegacja jest formą wywyższenia. Podobną myśl odnajdziemy u Ciorana: „Wszyscy, których życie odepchnęło na margines, dowiedli, że byli niedostatecznie pospolici i podli... Ten, kto jest górą w życiowych starciach, tapla się w gnoju – a ten, kto przegrywa, płaci w ten sposób

---

<sup>345</sup> Zob. G. Vigarello, *Historia otyłości*, przeł. A. Leyk, Warszawa 2012, s. 392–398.

za swą czystość, której nie chciał zbrukać”<sup>346</sup>. Odmieniec, autsajder, wyrzutek nie ma powodów do wstydu, bo dzięki swemu wyobcowaniu, na przekór konwencji, staje się zdolny do przenikania prawdy na wskroś:

Szklarz zatryumfował. Idziesz, niosąc zaszklone okno, a ludzie pukają się po głowach. Nie patrzysz na nich, nie pozdrawiasz nikogo, a widząc znajomych, bezceremonialnie odwracasz głowę. Napotkawszy burmistrza, nie uchylasz magierki [TC, 39–40].

Metafora okna wyraża zdolność bezpośredniego widzenia świata, poza perspektywą „obozu bazowego”. Teksty Bawółka można porównać właśnie do takich ruchomych okien, przez które widać wszystko, bez autocenzury. Pozbawione granic przyzwoitości projekcje myśli autofikcyjnych podmiotów balansują często na granicy dobrego smaku. Wyzbycie się wstydu działa jednak wyzwalająco. Wystawiając siebie w taki sposób na widok publiczny, człowiek staje się panem swego życia – zdzierając wszelkie maski, pozbywa się lęku przed zdemaskowaniem. Bezwstydność to odwaga tych, którzy dążą do samopoznania, gotowych „znieść prawdziwą biografię” i wypowiedzieć „szczerze słowo o sobie” (jak to ujmował Nietzsche). Wszystko to, co powszechnie jest odbierane jako bezwstydne, dla Bawółkowych podmiotów jest budulcem wewnętrznej integralności, objawiającej się w organicznym wstręcie do udawania:

Cały twój problem to to, że nie potrafisz udawać i z każdym jesteś jaki jesteś. Nie chcesz podporządkować się temu, co szmirowate, nieokrzesane i banalne. Nie chcesz równać do tego, co wielkopańskie, kształtne i na wysokościach. Czujesz się wtedy rozdrażniony, nieswój. Masz wrażenie, że zostałeś uwięziony [TC, 42].

Bezwstydność powieściowego Waldka nie wypływa z narcystycznej potrzeby wzbudzania sensacji poprzez kreowanie jednodniowych skandali wzorem współczesnych celebrytów. Skandaliczność tej twórczości objawia się w nieskrępowanym opowiadaniu o całości ludzkiej kondycji, której ramy – zgodnie z rozpoznaniem Karla Jaspersa – wyznaczają „ciasnota” losu, cierpienie, śmierć, wina i walka<sup>347</sup>, a więc to wszystko, co jest wstydliwie wypierane przez kulturę autentyczności w jej popkulturowej wersji. Szczerość autoanalizy nie jest źródłem łatwych pocieszeń, dlatego codzienne medytacje Waldka-narratora niejednokrotnie przywodzą na myśl sartre’owskie „mdłości”:

---

<sup>346</sup> E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 81.

<sup>347</sup> Zob. K. Jaspers, *Egzystencja jako bezwarunkowość w sytuacjach, świadomości i działaniu*, przeł. M. Żelazny, [w:] *idem, Filozofia. Tom II. Rozjaśnianie egzystencji*, s. 299–367, Toruń 2020.

Dopadają mnie mdłości, gdy wstaję, ale zmuszam się do jedzenia, myję się i oglądam jakieś twarze za oknem, przelatujące obrazy, wkładam coś na siebie i wychodzę, palę papierosa i po drodze na rynek wyrzucam z kieszeni żalosne śmieci z wczoraj. Najgorsze jest czekanie, bo coś może się zdarzyć, lecz nigdy się nie dzieje, ten scenariusz obowiązuje każdego dnia [P, 21].

Formą wyzwolenia od egzystencjalnej „ciasnoty” jest twórcza, „surrealistyczna” wyobraźnia. To dzięki niej autofikcyjne podmioty Bawółka przenoszą się w rejony wolności nieosiągalnej w małomiasteczkowym *habitusie*.

## 2.7. Ubóstwo

Deklarowany i realizowany w prozie Bawółka postulat szczerości wpisuje się na swój sposób w kynickie zasady ubóstwa czy też nagości<sup>348</sup>. Konsekwentnie praktykowane ubóstwo, będące jednym z czterech form ascezy uprawianej wedle reguł *bios kynikos*, jest dyspozycją duchową uodparniającą podmiot na pokusę wyzbycia się prawdy w imię doraźnych korzyści. „Urządzanie się w życiu” zawsze wiąże się z odgrywaniem pewnych ról, naginaniem się do woli możliwych tego świata, a jeszcze częściej – do „woli” bezosobowego kapitału. To wszystko stoi w sprzeczności ze stylem życia Bawółkowych autsajderów. Wyróżnikiem ich postawy jest nieposiadanie stałego, konkretnego zajęcia. Powieściowy Waldek ima się różnych prac tylko na chwilę, sezonowo lub „do pierwszego”, jedynie po to, by odbić się od materialnego dna, odebrać ostatnią wypłatę i podążyć w swoją stronę, w czym dostrzegam pewne pokrewieństwo z bohaterami prozy Edwarda Stachury. Owi wyznawcy autentyczności nie godzą się na utratę siebie za cenę posiadania stałego dochodu, domu z ogrodem, samochodu czy drogich wakacji, wiedząc, że konsekwencją takich zdobyczy byłaby konieczność dołączenia do ciżby dorobkiewiczów i pochlebców. Mimo to ich ubóstwo nie wiąże się z resentymentem wobec dobrze sytuowanych, co samo w sobie również stanowi naruszenie konkurencyjnych zasad „obozu bazowego”:

Strzepując resztkę z kieliszka, powiedziałem Krzyškowi, że nie mam pretensji do życia, przeciwnie – jestem pogodzony ze sobą i światem. Nie chcę wiele. Wyzbycie się wszelkich pragnień daje całkowitą wolność. Wolność, która otwiera na siebie, ale i na innych. Odetchnąłem. Spojrzałem znacząco na niego. On na mnie.  
– Co ty, Waldek, pierdolisz, gdzie jest wódka, nalej... Ty się do niczego nie nadajesz, chcesz być zarządcą, czy nie [...] [RD, 79].

---

<sup>348</sup> Motyw nagości jako atrybutu szczerości pojawia się w wielu dyskursach inspirowanych pośrednio lub bezpośrednio kynickim dyskursem konstytuującym, m.in. w ruchu franciszkańskim i filozofii Nietzschego (zob. np. A. Nawarecki, *Naga filozofia*, [w:] *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 18–23).

Najwyraźniej nie wszyscy są w stanie dostrzec, że wobec niepewności ludzkiego losu leżący w rynsztoku parias jest równy bogaczowi: „Już po chwili sam zostałem na ulicy. Pomyślałem o rynsztoku, w którym kiedyś będę leżał. Ale też szybko pomyślałem o słońcu, które świeci dla każdego” [RD, 102].

Podczas codziennych medytacyjnych wędrówek po miasteczku autofikcyjny bohater dokonuje „wyceny kruszcu” służącego do szacowania wartości życia. Nie zamierza, nie chce i być może nie potrafi uczestniczyć w demonstrowaniu życiowego sukcesu, wymagającego udziału w pogoni za pieniądzem, kultywowaniu porządku i ekskluzywności pragnień:

Wiem, że dobrze byłoby żyć lepiej. Sortować śmieci, myśleć o przyszłości, nie jeść za dużo, nie patrzeć na renomę, nie wyrzucać, lecz przedstawiać, czerpać z przeszłości, prasować, układać w kostkę. Wszyscy dzisiaj myślą, że kunszt jest najważniejszy. Ale nie, najważniejsza jest matka. [...] Wiem, że nie brzmi to jakimś echem marzeń, ulotnymi wieściami o dalekim, dziwnym świecie. Nie pachnie drzewami sandałowymi ani nie błyszczą niebem bez chmur i wyspami, których brzegi porośnięte są kokosem. Cóż na to można poradzić? [ES, 134].

Utrapieniem i jednocześnie mistrzynią życia jest dla Skrytka stara, schorowana matka. Zajmowanie się nią wymaga odwrócenia wartości:

Przyglądam się jej i myślę sobie, jak ona to robi, bo w każdej sytuacji wobec nieprzebranego bogactwa wyboru potrafi tak obniżyć poprzeczkę własnych potrzeb, że w najlepszym razie otrzymuje od życia nawet to, czego nie oczekuje. Nic więcej. Jeśli więc chce się być szczęśliwszym, należy oczekiwać mniej i nie oglądać się za siebie. A ja pytam ironicznie, czy chciałaby voucher na prysznic, ważny do końca życia karnet do centrum medytacyjnego, konsultację ekskluzywnej akupunkturzystki [...] [ES, 174].

Obniżenie poprzeczki oznacza nie tylko ubóstwo materialne, ale również niechęć to wspinania się na szczyt, zdobywania uznania, sławy, zaszczytów („Po co wchodzić na szczyt? Żeby z niego spaść?” [TC, 51]). Nieraz pojawia się pokusa całkowitej ucieczki, zostania kloszardem mieszkającym gdzieś na dworcu („Czasami mam ochotę zamieszkać na którymś z dworców kolejowych jakiegoś większego miasta” [RD, 128]), gdyż życie w domu, pośród rodziny wydaje się jeszcze nie dość ubogie. Radykalny autsajder ćwiczy się w przeskakiwaniu poprzeczki zawieszanej tuż nad ziemią. Pomimo odległości, jaka dzieli prowincjonalne Ciężkowice od paryskiej metropolii, styl życia literackich *porte parole* Bawółka jest bliski programowej abnegacji uprawianej przez Ciorana. Wedle charakterystyki Sloterdijka autor *Sylogizmów goryczy* „z książki na książkę kontynuował swoją egzystencjalistyczną akrobatykę naziemną, uderzając blisko ćwiczeniom uprawianym przez postaci Kafki. Jego „numer popisowy” ustalony był od samego początku: skacowany gość z marginesu, bezdomny (*sans*



*abri*), bezpaństwowy (*sans papier*) i bezwstydy (*sans gêne*), który próbuje dać sobie radę już nie tylko w mieście, ale w całym uniwersum”<sup>349</sup>. Analogicznie widzi swoje miejsce na ziemi bohater *To co obok*: „Chcesz być jak ktoś goły, bez domu, bez rodziny, bez ojczyzny. Dobrze wiesz, że tylko w księżeczce do nabożeństwa znajduje się to, co ci przystoi” [TC, 59].

W świecie kyników, cenobitów, artystów, a także w literackim uniwersum Bawołka, mniej oznacza zazwyczaj więcej. Prawdziwą wartość człowieka poznaje się wówczas, gdy jest on zupełnie nagi. Wolność od obłudy jest warunkiem *sine qua non* autentyczności pisarstwa.

## 2.8. Czujność

Zgodnie z wzorcem „innego życia” kynik jest czujny niczym pies pilnujący domu. Jego życie upływa na ciągłej obserwacji, na uważnym przypatrywaniu się sobie i światu. Wyostrzone zmysły wyłapują każdy przejaw nieszczeroci. Kynik jest podobny do stróża: obserwuje świat i bije na alarm, gdy tylko u granic własnej życiowej domeny wyczuje fałsz. Tropieniu obłudy służy nieustanna analiza i autoanaliza. Analogiczne postawy reprezentują Bawołkowe podmioty. Życie upływa im na obserwowaniu siebie i innych, ich umysły działają jak czułe przyrządy pomiarowe. Medytacje odbywane przez nich podczas pospolitych życiowych czynności wychodzą od potocznego doświadczenia, konieczności bycia w jakiejś sytuacji, która zazwyczaj jest uciążliwa i nigdy w pełni czytelna. Efektem ich rozmyślań są oniryczne transformacje terażniejszości, z której wyobraźnia wysnuwa liczne warianty przyszłości. Odczuwanie fałszywości własnego położenia rodzi pragnienie przemiany. Niedogodność życia na prowincji oraz, w szerszym planie, „ciasnota” ludzkiego losu sprawiają, że pragnienie konwersji jest pożądaniem niemożliwego. Dlatego najczęściej miejscami ucieczki od nieautentyczności są światy wyobrażone. Narratorów prozy Bawołka można porównać do psów (*kynós*) uwięzionych na przymocowanym od zawsze do ciężkowickiej budy łańcuchu, śniących o innej rzeczywistości. Próby „zerwania się” z tej uwięzi kończą się często gwałtownym szarpnięciem. Na tym zasadniczo polega niedogodność życia Adriana Knaka, bohatera *Bimetalu*. Wyobrażona w powieści zmiana życia znajduje finał w bolesnym powrocie do ciasnej rzeczywistości – Knak musi przerwać swe medytacje, wezwany przez rodzinę na niedzielny obiad. Podobnie, wędrówki wyobraźni Skrytka w *Echu słońca* są bez przerwy zakłócane zrządzeniem starej matki, a swobodny bieg myśli bohatera *To co obok* bywa przerywany kąśliwymi uwagami żony i współpracowników. Protagonisci Bawołka chcą, by świat przestał się nimi zajmować. Napady aktywizmu prowadzą ich do konstatacji, że w istocie

---

<sup>349</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s 105.

zmiana jest niemożliwa. Ludzka aktywność, zamiast naprawiać świat, czyni go miejscem trudnym do zniesienia. Czujność chroni więc przed bezrefleksyjnym zaangażowaniem, a wiara w lepsze jutro jest uznawana za jedną z mrzonek ludzkości, fałszywą melodią, którą wyczułone zmysły wyłapują bezbłędnie. Moralnie słuszną reakcją na bezrozumny aktywizm jest wycofanie się:

Dosyć wyważania, odkręcania, odrywania, tłuczenia, walenia młotami, kopania, ładowania i zrzucania. Koniec z budowaniem Nowej Huty, dosyć służenia jaśnie panu Jaškowi, najwyższy czas podnieść się z kolan. Postanowił rzucić to wszystko. Nic pewniej nie zmienia Ziemi w piekło, jak usiłowania człowieka, aby z niej uczynić własne niebo [TC, 86].

Powieściowy Waldek zazwyczaj porzuca więc *vita activa* na rzecz *vita contemplativa*. Konsekwencją jest wyczekiwanie na coś, co nigdy nie nadchodzi, bo nadejść nie może. Jedynym pewnym przyszłym zdarzeniem jest śmierć:

Teraz wiem, na co czekałem przez tyle lat, bo przecież moje życie to nieustanne czekanie, wyczekuje się czegoś, co w końcu przychodzi i przynosi ze sobą śmiertelne łoże. Doczekałem się – wokół choroba, cierpienie, umieranie. Nieuchronny brak wszelkiego ładu. Życie odraczane wciąż do jutra [ES, 90].

W obliczu skończoności życia każde wyobrażenie lepszej przyszłości staje się jałową fikcją: „Maszyneria, którą jest pamięć, rysuje kreski jak seismograf albo wykrywacz kłamstw, że ciebie nie ma, że nigdy cię nie było” [P, 201]. To, co nadejdzie, jest tajemnicą. Pozostaje czujne eksplorowanie teraźniejszości, podejmowanie prób oddzielenia spraw ważnych od nieistotnych, prawdy bycia-tu-oto od fałszywej przeszłości i przyszłości. Wychodząc od medytacji nad skończonością egzystencji, można jednak dotrzeć do nowych form Siebie.

Taki rodzaj czujności (zwany także uważnością), w przeciwieństwie do wcześniej przywołanych gwałtownych napadów woli („szarpania łańcucha”), stanowi wyższy stan umysłu, dzięki któremu podmiot osiąga obojętność na spotykające go dobro i zło, zyskując wrażenie przemiany siebie i świata. Brak czujności jest upadkiem w nieszczerłość samozadowolenia. W chwilach napięcia uwagi wyostrzone zmysły pozwalają niekiedy doświadczyć krótkotrwałej epifanii: „Przepływania i wypływania czasu znikąd donikąd. Pierwsze drgnienie listowia, unosząca się głowa tulipana, osa zastygła na szybie okna” [ES, 126]. Takie „momenty wieczne” są niezwykle trudne do osiągnięcia, bowiem mieszkańcy „obozu bazowego” nieustannie naruszają niewidzialne granice imaginacyjnego Siebie. Świadomość odbywa cykliczną wędrówkę od rzeczywistości do podmiotu i od podmiotu do

autokreacji będącej akrobacją – ucieczką w artystyczną nadnaturalność. „Ten trzelementowy układ sił pojawiający się w sytuacji, gdy podmiotem jest artysta, decyduje o partykularności praktykowania uważności w sferze sztuki”<sup>350</sup> – stwierdza Magdalena Popiel. Czujność jest utrzymywaniem stanu napięcia pomiędzy tymi elementami. Potrzeba naruszenia stanu równowagi sił wypływa z poczucia fałszywości *status quo*, nieadekwatności przedmiotu poznania, przedmiotu tworzenia i samego podmiotu. Samoprojektujące się „ja” wzywa podmiot do odwrotu, do pójścia ku innemu szczytowi trójkąta: świat – kreacja – podmiot, a więc do twórczego przewyciężenia stagnacji, zwanej przez stoików *stultitia*. Ten nieustanny ruch nie ma uzasadnienia ani przyczyny, która leżałaby poza relokacyjną naturą samego podmiotu:

Podążając za sobą, dalej i ciągle, w przód i w tył – uciekałem z jednego miejsca w drugie. Gdy byłem już tuż-tuż, przypominałem sobie, że ojciec kupił kiedyś maszynę do pisania. [...] Kiedy rano zająłem do pokoju, w którym stała maszyna, miała w sobie wkręconą kartkę. Podeszedłem bliżej i odczytałem z niej jedyne zdanie: „Czemu się chuju kręcisz, czemu wiercisz?” [DM, 183].

Po stronie formy literackiej wyrazem czujności jest wystrzeganie się fałszywego, nieautentycznego stylu, programowe tworzenie pisarstwa osobnego, nieuleganie pokusie schlebienia gustom masowego odbiorcy literatury, brak podatności na literackie mody. Artysta słowa jest czujnym anachoretą, poddającym się ćwiczeniom, próbom maszyny do pisania, będącej czymś w rodzaju urządzenia do wykrywania kłamstw. Literatura tworzona przy pomocy tego na poły fantastycznego urządzenia jest ascezą, lecz także praktyką aleturgiczną i akrobatyczną, poszukiwaniem szczerości wyrazu po to, by dojść do mistrzostwa w sztuce osiągnięcia niemożliwego – stawania się kimś i jednocześnie pozostawania nikim.

## 2.9. Suwerenność

*Alēthēs bios*, wedle nauczania Platona, było niepodatne na niepokój, zmianę, zepsucie i upadek. Kynicy poszli znacznie dalej w interpretacji tego ideału. Upatrując źródeł niepokoju w działaniu sił zewnętrznych, postawili na bezkompromisową suwerenność, której anegdotyczny przykład odnajdujemy u Plutarcha, w znanym opisie spotkania Aleksandra Wielkiego z Diogenesem. Słynne życzenie skierowane przez człowieka-psy do imperatora („ustąp mi trochę ze słońca”<sup>351</sup>) było wyrazem absolutnego panowania Diogenesa nad własnym życiem, jego niepodatności na presję wywieraną przez ludzi obdarzonych formalną władzą. Na podobnym koncepcie zasada się strategia życiowa autofikcyjnych bohaterów Bawołka,

<sup>350</sup> M. Popiel, *Praktykowanie...*, *op. cit.*, s. 185.

<sup>351</sup> Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1955, s. 204.

z wyboru pozostających poza relacjami władzy. Nie biorą oni na siebie trwałych zobowiązań, narzucanych przez społeczne mechanizmy władzy. Nie uczestniczą w wyścigu szczurów, wyznając zasadę, że prawdziwym zwycięzcą stawki jest ten, kto godzi się być ostatnim. Wyrazem klęski (utruty suwerenności) jest nie tyle niska pozycja końcowa, ile upodobnienie się do tłumu „zawodników”:

Do biegu, gotowi, start! Gdzie Abba, nie widzę go, być może jest już za daleko, a może w ogóle nie ma go, są za to inni i jest ich wielu, tak wielu, że nie zliczysz, i biegają, i dążą, by zrobić karierę, by zyskać sławę, bogactwo, by stworzyć coś nowego: młodzi lekarze, adwokaci, matematycy, aktorzy, lingwiści, bankowcy, konstruktorzy samolotów, specjaliści od reklam [RD, 114].

Pokonuję lęk przed wszelkim upodobnieniem się do innych, gdyż lęk przed wszelką różnicą jest mi obojętny [P, 127].

Autonomia powieściowego Waldka manifestuje się także w zachowywaniu przez niego dystansu wobec obyczajów miasteczka, w tym wobec obrzędowej religijności. W powieści *Raz dokoła* w epizodzie spotkania z chodzącym „po kolędzie” księdzem dezynwoltura wewnętrznego monologu bohatera przywodzi na myśl kynicką bezczelność Diogenesa: „Dosyc tego, co on sobie wyobraża, z corocznej kolędy przesłuchanie robi. [...] A gdyby tak powiedzieć mu, że jestem tym, który Jest, staję się tym, kim się staję, a imię moje: BEZIMIENNY...?” [RD, 9].

Niezależne „dominium” powieściowego Waldka istnieje przede wszystkim w sferze jego wyobraźni. To tam dokonują się nieustanne przewartościowania, przemiany tego co obce, narzucone i zewnętrzne na własne, wykreowane i wewnętrzne. Wbrew zewnętrznym siłom „obozu bazowego”, bohaterami Bawółka kieruje artystyczny imperatyw wydobywania się ze stagnacji, konwersyjna potrzeba czynienia z siebie Gombrowiczowskiego „człowieka, który się organizuje”:

Powiedziałem jej, że najważniejsze jest tylko to, co się zmienia. Okropna jest stagnacja.  
– Życie jest w gruncie rzeczy bardzo krótkie, kończy się absurdalnie i byłoby niedorzecznie, gdyby człowiek nie chciał zbudować czegoś mądrzejszego od tego, co odziedziczył. Utrwalanie, kopiowanie to jałowe zajęcia. Tworzyć, tak, to jest jeszcze coś warte wobec absolutnej pewności przemijania.  
– Mówisz jak artysta – zauważyła cierpko [H, 20].

Czułość (uwaga) wymaga porzucenia konwencji życiowej i pisarskiej: „Tylko wyrzekając się codzienności i potocznych zwyczajów mogę ukazać coś, co stanie się nauką dla dociekliwych i uważnych” [H, 90]. W wypowiedziach narratora *Humoreski* silnie daje o sobie

znać modernistyczny idiom autokreacji, polegający – jak to określił Andrzej Zieniewicz „na przeniknięciu się sfery oglądu z treścią doświadczenia psychologicznego, na zatarciu granicy między rozpoznawaniem a samostwarzaniem, a więc na wytworzeniu problematyki zdarzenia wewnętrznego (świata jako funkcji naszego w nim zaangażowania)”<sup>352</sup>. Do wytwarzania takiego świata niezbędny jest radykalizm, na który zazwyczaj można sobie pozwolić wyłącznie w obrębie zdarzeń wewnętrznych. Nie ulega wątpliwości, że niektóre odważne, subwersywne gesty mają swoje pierwowzory w życiu autora *Humoreski*, choć zazwyczaj trudno tu odróżnić autobiografizm (w pierwotnych granicach paktu Lejeune’a) od autofikcyjnej kreacji. Zwraca na to uwagę sam pisarz: „U mnie to jest tak, że im bardziej prawdziwą opisuję historię, to tym bardziej wydaje się ona niewiarygodna, natomiast jak coś zmyślę, to ludziom się zdaje, że to jest prawdziwe”<sup>353</sup>. Prowokacyjna nagość bohatera opowiadania *Uświęcony powrót Franciszka* jest zapewne produktem autofikcyjnej konfabulacji, choć jej „realnym” skutkiem mogła być konwersja, pojmowana jako „ożywienie życia” poprzez „wymyślenie” innego Siebie:

Cóż to za miejscowość, w której Franciszek rośnie i rośnie? Gęsta, duszna prowincja. Żeby nie zwariować, musiał przekształcać realne w cudowne. Ciągłe coś wymyślał, żeby ożywiać swoje życie. Kiedyś rozebrał się do naga i tak wybiegł na ulicę [LP, 13].

Wyobraźnia twórcza wytwarza sferę wolności, umożliwia nieskrępowaną podróż w czasie i przestrzeni, sprzyja swobodnej transformacji podmiotu. Dzięki takiej postawie twórczej, nieograniczonej wymogami mimetycznej zgodności świata i jego przedstawienia, prozę Bawółka można odczytywać jako autokreacyjne ogniwo „w łańcuchu przemian artystycznej osobowości” i figurę „głębokiej biografii autora”<sup>354</sup>. W Bawółkowych autofikcjach następuje nieraz swoiste odwrócenie znaczeń: prawdziwym staje się wyobrażone, a realne jest nieprawdopodobne, sztuczne i obce. Inne, wykreowane życie staje się tym prawdziwym; życie w literaturze, dzięki zasadzie *sylllepsis*, uwalnia realną egzystencję („Mogę wyruszyć tam, gdzie mnie jeszcze nie było” [LP, 138]). W literackim świecie Bawółka prawdziwym władcą nie jest bowiem ten, kto ma wpływ na armię, giełdę, religię, informację i dezinformację, lecz ten, kto posiada władzę nad wyobraźnią. Suwerenem może być choćby zwykły posiadacz liścia laurowego kupionego z myślą o ugotowaniu prostej zupy:

– Tu, w Ciężkowicach, tego nie widać. Ludzie żyją ciągle w zasięgu dzwonów. A jak panu się wydaje, kto posiada prawdziwą władzę?

---

<sup>352</sup> A. Zieniewicz, *Pakty...*, op. cit., s. 59.

<sup>353</sup> W. Bawółek, *Mam umowę...*, op. cit., s. 7.

<sup>354</sup> A. Zieniewicz, *Pakty...*, op. cit., s. 60.

– Panie, nie obraż się pan, powiem prosto: ja! Bo widzi pan, to jest liść laurowy. Ja, ja go kupiłem w sklepie. Niedawno [LP, 198].

Dla wyćwiczonego, wprawnego umysłu do poszerzenia własnej życiowej domeny potrzeba doprawdy niewiele. To kwestia uwagi: „Wystarczy więc mały ruch głową. Przed sobą ma wówczas przestrzeń wszechświata, przestrzeń, której ani nieograniczoności, ani nieskończoności wyobrazić sobie nie sposób” [TC, 83]. Suwerenność jest bowiem podążaniem „własną drogą – krętą, ciemną, pełną zasadzek, lęków, pokus, wycofań, zwrotów, błędów, ale i iluminacji” [TC, 110].

## 2.10. Podsumowanie. Od ascezy do akrobacji

Interdyskursywnie przywołany kynicki źródłowy wzorzec życiowy pozwala umieścić postacie kreowane w prozie autora *Bimetalu* w perspektywie trójkątnego modelu konwersji. Specyficzna obecność autora w utworze, miast głoszonego przez Foucaulta (w 1969 r.) jego zniknięcia<sup>355</sup>, pełni w omawianej twórczości funkcję etopojetyczną, oddalając Bawołka od postmodernistycznych wzorców podmiotowości. Początkowe kojarzenie przez krytykę literacką utworów Bawołka z postmodernistyczną grą, zabawą podejmowaną „dla przyjemności kombinowania” wynikało zapewne z dostrzeżenia intertekstualnego dialogu tej twórczości z utworami Kafki, Gombrowicza, czy Schulza. Wolno jednak sądzić, że nie w pełni doceniono konwersyjną stawkę owej gry z konwencją literacką. Autentyczność jest bowiem w pisarstwie Bawołka rodzajem etycznego zadania i życiowej ascezy. Autor *Skrawków dla Iriny* zawiera z czytelnikami pakt szczerości (którego nie należy mylić z paktem autobiograficznym) nie po to wszakże, by podarować im *exemplum* własnego dobrego życia. Jak w przywoływanym wcześniej fragmencie powiada Rorty, „najlepszą drogą do osiągnięcia Heideggerowskiej autentyczności (*Eigentlichkeit*) – najlepszą drogą, jak powiedział Nietzsche, żeby »stać się tym, kim się jest« – jest nie pytanie: »czym jest prawda?«, lecz raczej pytanie: »jacy ludzie żyją w świecie i jak im się wiedzie?«<sup>356</sup>. Aby można było potraktować poważnie to ostatnie pytanie, trzeba jednak – wbrew ponowoczesnym aporiom sensu – otworzyć ów „horyzont znaczenia”, o którym pisał Taylor. W innym wypadku lektura staje się wyłącznie ćwiczeniem sprawności intelektualnej umysłu, nieangażującym woli, a pisanie jest wyłącznie formą intelektualnej rozrywki. Etopojetyczne, konwersyjne inklinacje pisarstwa Bawołka lokują tę twórczość jednakże poza obszarami duchowej przemiany właściwymi dla konwersji

<sup>355</sup> M. Foucault, *Kim jest...*, *op. cit.*, s. 199–219.

<sup>356</sup> R. Rorty, *op. cit.*, s. 183.

religijnej, zwłaszcza w odmianie chrześcijańskiej, gdzie *metanoia* wymaga porzucenia indywidualizmu w duchu samowyrzeczenia. W twórczości autora *Furtki przy dozorcy*, przeciwnie, silnie eksponowane jest indywidualistyczne dążenie podmiotu do osiągnięcia artystycznej autonomii, w czym dostrzegam raczej współczesną odmianę nietzscheańskiej, modernistycznej autokreacji, a także pewne wątki zbieżne z egzystencjalizmem (autentyczność jako wolność od Heideggerowskiego „Sie” – *das Man*). Autentyczność w twórczości Bawółka manifestuje się także w licznych gestach akrobatycznego secesjonizmu, porzucania lub przekształcania nudnej, udręczającej realności przez podmiot wcielający się w oniryczne, fantazmatyczne wersje Siebie. W ten sposób dochodzi do przemiany Siebie-podmiotu w Siebie-innego, byt obdarzony autofikcyjną mocą przewycięzania nie tylko reguł „obozu bazowego”, ale i czasowo-przestrzennych praw natury. Wspinanie się na akrobatyczne wyżyny pozwala zobaczyć siebie w innej perspektywie, co prowadzi do nietrwałej, tymczasowej przemiany. Swoisty, akrobatyczny wertykalizm myślenia bohaterów prozy Bawółka bodaj najsilniej ujawnia się w *Furtce przy dozorcy*, będącej z jednej strony „przyziemną” historią remontu zaworów centralnego ogrzewania w bloku na krakowskich Azorach, z drugiej – uwzniośleniem, historią wspinania się bohatera po stopniach czyścicowej góry przemienienia, by uwolnić się spod dyktatu życiowego przymusu, doznać świeckiej epifanii na szczycie mrówkowca. Powieściowy Waldek, będąc artystą stawania się nikim, wykonując najpośledniejsze prace, dostrzega rzeczy, o których nie śniło się zwykłym hydraulikom. W jego wizjach fantastyczne, isticie dantejskie sceny rozgrywają się na kondygnacjach wielkiej płyty: „Wokół psy i koty, gady, węże i krokodyle. Wraz z wysokością coraz więcej wchodzących. Pojawili się samobójcy” [FP 246]. Wreszcie u kresu tej czyścicowej, konwersyjnej wspinaczki, gdzieś na ostatnim piętrze, bohater doznaje kosmicznego, celestialnego objawienia, groteskowej wizji rajskich rozkoszy: „Zapanował wszechogarniający niczym niezmacony spokój. W jednej chwili zapomniałem o zmęczeniu i nieobecności Czesia, Krygowskiego, Marchewy, Sadowskich, tych od Sowy, Lumbago, Francuzika, Opływowego... Ich zagubione torby z narzędziami okrążają Ziemię” [FP 247]. Żmudna, uprzedmiotawiająca praca, za sprawą akrobatycznych sztuczek twórczej wyobraźni, staje się autoironicznym wywyższeniem. Waldek-robociarz zostaje wywindowany na egzystencjalne wyżyny; produktem jego literackiej konwersji jest *homo artista*, anachoreta opuszczający miejsce ziemskiej budowy. Przemiana bohatera jest autofikcyjnym ucieleśnieniem uniwersalnych ludzkich marzeń o byciu kimś innym, o których Vincent Colonna pisał w kontekście aktorskiej sztuki Leopolda Frégolego, iż człowiek ma „naturalną skłonność do stawania się innym i do spełniania się pod różnymi

postaciami, ponieważ mężczyźni i kobiety spędzają połowę życia na marzeniach o byciu kimś innym (...)”<sup>357</sup>.

Analogiczna przemiana staje się udziałem Waldemara Bawołka jako autora, który po długim okresie funkcjonowania w głębokiej niszy w ostatnich latach zdobywa kolejne szczyty uznania krytyków i publiczności. Należy uczciwie przyznać, że przemiana ta dotyczy pogardzanej przez kyników sfery zewnętrznego uznania, stąd może rodzić wątpliwości co do autentyczności postawy autora *Raz dokoła*. Warto jednak pamiętać, że dla kyników *vita-simplex* nie było celem samym w sobie, lecz rodzajem ćwiczenia się w mądrości. Jak to ujął Sloterdijk: „Diogenes uczył, że również mędrzec jada ciasta, ale tylko wówczas, kiedy równie dobrze może się bez nich obejść”<sup>358</sup>. Wobec deklarowanego przez autora *Humoreski* ograniczonego zainteresowania recepcją własnych utworów czytelnik ma do czynienia z paradoksem wpisanym w Bawołkową, ciężkowicką scenę wypowiedzenia. Czy wypada wierzyć w szczerść intencji pisarza deklarującego, że mu wcale na czytelnikach nie zależy, a jednocześnie często w ostatnich latach drukowanego, doświadczającego wzmożonego zainteresowania publiczności własną osobą i twórczością? Pytanie to musi pozostać bez odpowiedzi, dotyczy bowiem pozatekstowego, przyjmowanego na wiarę paktu szczerości. Kwestionowanie autentyczności pisarstwa i postawy życiowej Bawołka przypominałoby próbę, której, zgodnie z przekazem, poddano świętego Szymona Słupnika. Jak pamiętamy, oskarżany przez współbraci o nieszczerść Szymon gotowy był zejść ze słupa, czym dowiódł autentyczności swych ascetycznych praktyk. Nie godzi się poddawać pisarza podobnym próbom. Zawrzyjmy z nim zatem pakt szczerości, mający i tę zaletę, że czytelnik może wespół z autorem praktykować „inne życie”, wpisując się tym samym w konwersyjne reguły źródłowego dyskursu człowieka-psa – Diogenesa z Synopy.

---

<sup>357</sup> V. Colonna, *Ma vie transformiste*, Auch 2001, s. 262, cyt. za: J. Lis, *Obrzeża...*, *op. cit.*, s. 40.

<sup>358</sup> P. Sloterdijk, *Krytyka...*, *op. cit.*, s. 177.



## ROZDZIAŁ 3. TECHNIKI AKROBATYCZNE W TWÓRCZOŚCI MARKA BIEŃCZYKA

### 3.1. Od letargu do akrobacji

W naukowej i literackiej twórczości Marka Bieńczyka od samego początku rysuje się linia napięcia między właściwymi dla kultury pisma formami życia teoretycznego (w obrębie których dochodzi, jak pisał Marshall McLuhan, do огоłocenia „świadomości przez stopniową izolację zmysłów”<sup>359</sup>) a życiem aktywnym, niosącym idylliczną obietnicę wyjścia poza linearność czasu i słowa, przewyciężenia czysto tekstowego trybu poznania i istnienia oraz zniesienia nieprzejrzystości wpisanej w kartezjański, dualistyczny podział bytu. W sposób bodaj najbardziej obrazowy wyraził Bieńczykową ambiwalencję we wstępie do *Książki twarzy*:

Pisz, ale też trochę żyj. Pisz, ale nie zapomnij o życiu, tak szybko mija. Pisz, lecz korzystaj z życia, bo nie warto go tracić. Kto – z piszących i żyjących – nie słyszał takich i podobnych rad, kto ich sam sobie nie udzielał, siebie nimi nie łudził, nie torturował? Jest czas pisania i czas istnienia, mówią one, zastanów się, tu jeszcze czeka na ciebie las, tam morze.

Owszem, jakże często „prawdziwe” życie wydaje się leżeć po drugiej stronie, już nawet w pokoju za ścianą, w którym nie ma książek, na ścieżce, na której czeka rower, na nieznanym lotnisku, na którym wylądjuje za chwilę samolot. Jednak ciało pamięta, budzi się w środku nocy i w mroku zamiast nas wymyśla do kolejnej strony zdanie, z którego rano pozostaną na ogół strzępki. Ciało pamięta; gdy tylko wstaje, włącza jednocześnie, machinalnie, nim jeszcze ustanie ziewanie, ekspres do kawy i komputer; ciało pamięta i choć wykonuje jakieżś czynności, kroi chleb, odbiera telefon, to całe zapada się w tekst, jaki właśnie piszemy [KT, 5].

Próbując odtworzyć i utrwalić zmysłową bezpośredniość życia, podmiot skazany jest na poczucie nieadekwatności linearnego, sekwencyjnego pisma. Dla samostwarzających się, niepochwytnych, stale przemieszczających się i ulegających transformacjom podmiotów eseistycznych Bieńczyka, podobnie jak dla Agnès – bohaterki *Nieśmiertelności* Milana Kundery [KT, 412–413] – ciało byłoby rodzajem czułego nośnika lub też niecki, przez którą przepływa prąd wrażeń pochodzących zarówno z tamtej, „życiowej” strony, jak i z tej – tekstowej. Tak odczuwana podmiotowość wzbudza marzenie o zanurzeniu się w byciu nie-sobą, o przebywaniu w jakiejś eliptycznej przestrzeni poza linearnością życia i pisma. Jednocześnie tego rodzaju forma istnienia wyraża idylliczne pragnienie objawienia się pełni doświadczenia w jednym, „celnym” i „przejrzystym” zdaniu [P, 56]. Narzucający się dualizm życia i pisania może rodzić skłonność do jednoznacznych wyborów w obrębie tradycyjnych opozycji między *vita activa* a *vita contemplativa*. W przypadku Bieńczyka do tworzenia takich

---

<sup>359</sup> M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2019, s. 396.

przeciwstawień prowokować może początkowo wyraźna dwuwarsztatowość jego twórczości, objawiająca się w równoczesnym uprawianiu pisarstwa naukowego (nieuchronnie korzystającego z porządkującej teorii, zniekształcającej bezpośrednio doświadczenie życia<sup>360</sup>) i artystycznego (będącego próbą re-kreacji życiowej pełni). Debiuty książkowe, naukowy (*Czarny człowiek*) i powieściowy (*Terminal*), niejako inicjują owe dwa, zasadniczo niezależne, choć dalekie od gatunkowej czystości<sup>361</sup>, sposoby pisania. Ukazanie się zbioru esejów *Melancholia* zapoczątkuje zasadniczą zmianę: owa dwuwarsztatowość, czy też dwuręczność<sup>362</sup>, będzie stopniowo zanikać, ewoluując w stronę hybrydycznych form literackich, łączących w jedną całość elementy eseju naukowego i literackiego, prozy fikcyjnej, a nawet poezji, czemu towarzyszyć będzie kreacja podmiotu tekstowego o niejasnym statusie, oscylującego na granicy autobiograficzności i fikcyjności, błędzącego pomiędzy pełną identyfikacją z podmiotem autorskim a dystansowaniem się od niego.

Eksperymenty polegające na poruszaniu się pomiędzy różnymi formami gatunkowymi oraz zacieraniu granicy między podmiotem autorskim a podmiotami fikcyjnymi podejmował Bieńczyk już w powieści *Terminal* z 1994 roku. Utwór ten jednak zdecydowanie ciążył ku metafikcyjnemu, nieepickiemu modelowi prozy, właściwemu dla estetyki postmodernistycznej. Wpisując się w ów model, autor przesądził, że „dzianie się” ma w *Terminalu* „charakter językowo-literacki – tworzy autonomiczną fabułę, która składa się ze zdarzeń słownych”<sup>363</sup>. W tej perspektywie status ontologiczny pierwszoosobowego narratora (imiennika autora) wyznaczają wyróżnione przez Przemysława Czaplińskiego „imiona postmodernistycznej wolności”, to jest „rzemiosło, kpina i immoralizm”<sup>364</sup>. Stawką tak pomyślanego projektu literackiego nie może być zatem poważnie traktowana konwersja, skoro – jak to ujął Dariusz Nowacki – całość tego pisarskiego przedsięwzięcia stanowi „bezpretensjonalną zabawę literacką, świadomy *zwischenruf* znawcy”<sup>365</sup>. Warunkiem literackiej konwersji jest bowiem pokładanie nadziei w przemieniającą moc narracji, co

---

<sup>360</sup> Zniekształcenia te wydają się nieuniknione nawet w obrębie niebinarnych, „splątanych” teorii (zob. np.: A. Krajewska, *Inna teoria*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 7–11) czy też w bliskim Bieńczykowi nurcie krytyki tematycznej, odcinającym się od naukowości, jak np. w dyskusji z udziałem G. Pouleta: *Criticism and Interiority*, [w:] *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*, red. R. Macksey, E. Donato, Baltimore, London 1970, s. 77.

<sup>361</sup> Na temat programowego ujednoczenia (zbliżenia) „dwu rodzajów aktywności” we wczesnej twórczości Bieńczyka pisał Jerzy Madejski (*idem*, *Od manifestu do autobiografii. O współczesnych typach dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Deformacje...*, *op. cit.*, s. 51–52).

<sup>362</sup> Zob. D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy faktyczne i możliwe (o polskiej literaturze literaturoznawczej)*, [w:] *Literaturoznawcze...*, *op. cit.*, s. 305 oraz J. Bruner, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 1971.

<sup>363</sup> P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 146.

<sup>364</sup> *Ibidem*, s. 189–191.

<sup>365</sup> D. Nowacki, *Coraz trudniej kochać*, „Twórczość” 1995, nr 3, s. 105.

wymaga także jakiejś formy wiary w związek podmiotu empirycznego i podmiotu tekstowego, zwłaszcza gdy rzecz idzie o miłość (powieść Bieńczyka jest wszakże próbą romansu). Tymczasem, jak zauważa Wojciech Browarny, narrator *Terminalu* „informuje, że jego opowieść nie jest adekwatna do rzeczywistości, że poznanie poprzez literacką referencję kończy się niepowodzeniem i że tekst z własnymi znaczeniami i konstrukcjami istnieje obok świata”<sup>366</sup>.

Zgoła odmiennie został ustanowiony status podmiotu w eseistyce Bieńczyka. Poetyka metatekstowości, hybrydyczności genologicznej oraz zacierania granic między realnością i fikcyjnością służy tutaj w znacznym stopniu funkcji autopojetycznej<sup>367</sup>. Sprawność techniczna staje się biegłością w stosowaniu literackich technik Siebie, zawierających istotny komponent etyczny. Począwszy od *Melancholii* hybrydyczności genologicznej towarzyszyć będzie wkraczanie w przestrzeń tekstową podmiotu o ambiwalentnym statusie: egzystującego zarówno w horyzontalnym czasie autobiograficznym, jak i w fikcyjnym, poetyckim czasie wertykalnym<sup>368</sup>, skrywającego się za „naukowym” obiektywizmem i odwołującego się do poetyckich tropów doświadczenia zmysłowej bezpośredniości, melancholijnie oscylującego między kontemplacyjnym letargiem a frenezją i euforią. W kolejnych książkach eseistycznych Bieńczyka owa amplituda stanów emocjonalnych podmiotu, który za Ryszardem Nyczem należałoby nazwać sylleptycznym, jest podtrzymywana, przy czym materia biografii autora *Tworek* coraz silniej przenika do rzeczywistości tekstowej, by w *Kontenerze* stać się żywiołem dominującym. W konstrukcji podmiotów tekstowych Bieńczyka z czasem coraz wyraźniej uwidacznia się przetworzona materia autobiograficzna, przywoływana – jak sądzę – niejako w geście odrzucenia akademickiego *decorum*, nakazującego dyskretne wycofanie („uśpienie”) autorskiej podmiotowości czy nawet jej uśmiercenie (by nawiązać do sformułowania Barthesa<sup>369</sup>). Jednakże już we wczesnej twórczości naukowej autora *Oczu Dürera* widoczne jest podejście swoiście antynaukowe, co można wiązać nie tylko z oczywistymi odwołaniami Bieńczyka-akademika do dorobku krytyki tematycznej [zob. CC, 9], ale także z jego

---

<sup>366</sup> W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 157.

<sup>367</sup> Zob. R. Sendyka, *Od kultury...*, *op. cit.*, s. 313–314.

<sup>368</sup> Pojęcia czasu wertykalnego używam w odniesieniu do koncepcji Gastona Bachelarda: zob. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4, s. 56–63 oraz M. Ples-Bęben, *Wertykalność marzenia*, [w:] *Gaston Bachelard. Konteksty i interpretacje*, red. M. Ples-Bęben, Katowice 2020, s. 148. Opozycja między czasem horyzontalnym a czasem wertykalnym w ujęciu Bachelarda (zob. *idem*, *Chwila...*, *op. cit.*, s. 57, 59) stanowi także przeciwstawienie dwóch sposobów doświadczania istoty bytu: postawy metodycznej (wymagającej wstępów, zasad i uzasadnień) i postawy poetyckiej (polegającej na „autosynchronizacji”, jednoczesnej percepcji rozmaitych wrażeń).

<sup>369</sup> Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

ambiwalentnym stosunkiem do kontemplacyjnej, wywodzącej się z platońskiego idealizmu<sup>370</sup>, tradycji duchowej Zachodu. Postawę taką wyraża Bieńczyk, nadając swym sylleptycznym figurom wertrykonalną, wznosząco-opadającą orientację w obrębie wydzielonych z codzienności, idyllicznych sfer aktywizmu cielesnego, stanowiących alternatywę dla platońskiej dziedziny cieni (niepełnych, bezcielesnych form istnienia). Autor *Melancholii* zdradza przy tym szczególne upodobanie do różnego rodzaju przestrzeni sportowych, przyznając im status „prawdziwych światów”. W tak rozumianych heterotopiach pogrążony w melancholijnym letargu umysł doznaje krótkotrwałych wskrzeszeń.

Charakterystyczne dla eseistycznej poetyki Bieńczyka łączenie stylu naukowego i literackiego współgra ze swoiście rozumianą dialektyką uśmiercania i ożywiania podmiotu tekstowego, naprzemiennego stwarzania i „od-twarzania”<sup>371</sup> Siebie, oscylowania między życiem a literaturą, między bezpośredniością i zmysłową pełnią przeżycia a nieprzejrzystością pisma. Nieustanne przemieszczenia – od stanu uśpienia podmiotu pogrążonego zrazu w teoretycznej ascezie, ćwiczącego się w kontemplacji, poddanego *epoché*, wycofanego z życiowego zaangażowania w imię ideału epistemologicznej i etycznej przezroczyści, poprzez stadium podejmowania akrobatycznych (gwałtownych, frenetycznych i ryzykownych) prób przewyciężenia dualizmu poznawczego, do uznania porażki i jałowości wszelkiej życiowej aktywności oraz ponownego zapadnięcia w letarg myślenia – są w istocie fazami melancholii, którą należy rozumieć nie tyle w kategoriach medycznych, lecz jako swoistą postawę egzystencjalną [P, 279–287]. Konsekwencją tego płynnego stanu jest ciągle przemieszczanie się tożsamości podmiotu czerpiącego swą „energię kinetyczną” z napięć między stroną „depresyjną” a „maniakalną” własnej jaźni. Już w starożytności rozwijano teorię, zgodnie z którą predylekcja do życia kontemplacyjnego, wycofywania się w „inne przestrzenie”, do świata idei, była udziałem umysłów z natury melancholijnych, zgodnie z teorią humoralną poddanych działaniu „czarnej żółci”. Jak zauważa Sloterdijk:

Gdy *melancholicus* wycofuje się do swego wnętrza, automatycznie jest dysponowany do tego, by dokonać przejścia od egzystencjalnego stania z boku do zachowania dystansu metodycznego. Z nawykowego ustąpienia na bok czyni fundujący teorię krok w tył. Dokonuje wzięcia w nawias swych odniesień życiowych w naturalnym *epoché*. Dzięki temu posiada przewagę treningową w postawach, które premiuje *bios theoretikos* i sławetne *sine ira et studio*. Cnota beznamiętności, którą sangwinicy i cholerycy mogą osiągnąć tylko pod prąd swego charakteru, u niego wypływa z jego pierwszej natury<sup>372</sup>.

<sup>370</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Letarg myślenia. Filozofia i nauka jako ćwiczenie*, przeł. T. Słowiński, Wrocław 2015.

<sup>371</sup> Zob. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2.

<sup>372</sup> P. Sloterdijk, *Letarg...*, *op. cit.*, s. 75–77.

Zdiagnozowana w tej wypowiedzi teoretyczna beznamiętność stanowi pierwszą, kontemplacyjną fazę stanu melancholijnego będącą stałą praktyką *bios theoreticos*. Druga – którą, nawiązując do Sloterdijka, nazywam fazą akrobatyczną – rodzi się z tęsknoty za innymi przestrzeniami życia, stanowi stan frenetycznego pobudzenia podmiotu dążącego do wyswobodzenia się spod władzy zachowawczych reguł życia teoretycznego. Postawa ta jest w znacznej mierze właściwa artystom postrzegającym swą sztukę jako autokreację, a więc – sięgając ponownie po określenie Gombrowicza – jako działalność człowieka, „który się organizuje”. Artystyczny imperatyw autokreacji wyraża się w dążeniu do przekraczania tego wszystkiego, co jawi się jako naturalne, w secesji od zwykłej rzeczywistości do „sztucznie” wykreowanej „heterotopii”. Postawa współczesnego artysty-akrobata, której zwiastunem wedle Sloterdijka była Nietzscheańska prascena pokazu linoskoczka<sup>373</sup>, ucieleśnia nie tylko wertykalne dążenie do stworzenia innego Siebie w akcie spektakularnej, akrobatycznej kontrnaturalności, ale także zmianę w przeciwnym kierunku: spadanie, depresję i trwanie w śmiertelnym letargu<sup>374</sup>. Melancholijną górę przemienienia przecinają dwie ścieżki: maniacka – wstępująca i depresyjna – zstępująca. Wertykalne przemieszczenia *homo melancholicusa* są wyrazem jego niechęci czy też niezdolności do trwania przy jasno zdefiniowanej tożsamości, niezależnie od tego, czy byłaby ona ukształtowana przez umysł teoretyczny, wyćwiczony w myśleniu i pisaniu, czy też przez aktywizm podmiotu dążącego do osiągnięcia utopijnego stanu spełnienia. Ową ambiwalentną, aporetyczną postawę wyraża Bieńczyk, czyniąc melancolię centralnym tematem swojego pisarstwa. Wertykalna, „maniacko-depresyjna” wyobraźnia poetycka autora *Terminalu* współgra z Bachelardowską poetyką ziemi, powietrza i zasilanego energiami tych żywiołów ruchu.

### 3.2. Postawa antyteoretyczna i aktywizm „gimnastyczny”

Nawiązując w pisarstwie akademickim do Pouletowskiego pojęcia „nieokreśloności” i Derridiańskiego „rozproszania”, Marek Bieńczyk dystansuje się od kojarzonych ze strukturalizmem naukowych metod analizowania literatury<sup>375</sup>. Istotę przemian, jakie dokonywały się w obrębie uprawianych przez autora *Tworek* form literackich, można próbować zrozumieć, śledząc obecność dyskursu naukowego w jego twórczości. Naukowość akademickiej części tego pisarstwa należałoby postrzegać w specyficzny sposób, mając

---

<sup>373</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 159–162.

<sup>374</sup> Zob. C. Danta, *Acrobats and Ascetics. Peter Sloterdijk and the Aesthetics of Verticality*, „European Journal of English Studies” 2015, nr 1, s. 66–80.

<sup>375</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 5–16.

w pamięci wyraźne odwoływanie się, zarówno w rozprawie doktorskiej Bieńczyka (będącej podstawą monografii *Czarny człowiek*), jak i w jego książce habilitacyjnej (*Oczy Dürera*), do spuścizny Szkoły Genewskiej, przede wszystkim do Georges Pouleta i Jeana Starobinskiego. W tym kontekście nie bez znaczenia jest wpływ myśli Bachelardowskiej na nurt krytyki tematycznej, poszukujący sensu w tym wszystkim, „co w dziele wskazuje na świadomość wyobraźniową, na głębinową osobowość twórczą” [CC, 20]. Autor *Płomienia świecy* wyraźnie oddzielał typ refleksji naukowej (właściwej naukom ścisłym i przyrodniczym) od wyobraźni poetyckiej, która miałaby stanowić dla nauki przeszkodę i zarazem wyzwanie, czemu dał wyraz w monografii *Kształtowanie się umysłu naukowego*<sup>376</sup>. Poulet na swój sposób wyciągnął wnioski z refleksji Bachelarda, zasadniczo sytuując badania literackie poza obszarem nauki i odcinając się tym samym od radykalnych pozycji strukturalistycznych<sup>377</sup>. Sednem stosowanej przez Pouleta metody interpretacyjnej było oscylowanie pomiędzy pełnym utożsamieniem się przez krytyka z utworem literackim a spojrzeniem poprzez pryzmat teorii. Doskonałą realizacją tego rodzaju krytyki była wedle autora *Myśli nieokreślonej* twórczość Jeana Starobinskiego, będącego ważnym źródłem inspiracji także dla Marka Bieńczyka [zob. M, 36]. Charakteryzując owe dwa bieguny praktyki interpretacyjnej, odwołuje się Poulet do dialektyki (wspólnego) życia i rozstania (śmierci), właściwej dla badanego przez Starobinskiego doświadczenia melancholijnego<sup>378</sup>. Zbliżając się do stylu twórcy literatury, krytyk osiąga rodzaj idyllicznego, rousseauistycznego wrażenia duchowej bliskości, ożywienia w sobie cudzej świadomości poprzez doskonałe utożsamienie, co wedle Pouleta miało być cechą krytycznego stylu Jeana-Piere’a Richarda. Natomiast wykorzystując określoną myślową teorię czy intelektualną postawę, krytyk oddala się od obecnej w dziele podmiotowości autorskiej, dokonując swego rodzaju zabójstwa literatury („anihilacja literatury w akcie krytycznym” albo tworzenie „wykrystalizowanego obrazu w procesie rygorystycznej intelektualizacji” przez „hiperkrytyczną świadomość, funkcjonującą całkowicie samotnie, gdzieś w próżni”<sup>379</sup>), co,

---

<sup>376</sup> Zob. G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. D. Leszczyński, Gdańsk 2002.

<sup>377</sup> Przykładem owego stosunku Pouleta do naukowości jest choćby następująca wypowiedź: „Muszę wyznać, że w moim mniemaniu, w sposób bardzo klarowny, bardzo wyraźny, krytyka ma charakter wiedzy, lecz nie jest to rodzaj wiedzy naukowej i muszę zdecydowanie zaprzeczyć określaniu mnie mianem Naukowca. Nie jestem naukowcem i nie sądzę, by jakkolwiek krytyk, mógł być naukowcem w momencie uprawiania krytyki. Jest to bardzo jasne i to zapewne sprawia, że jest mi zupełnie nie po drodze ze strukturalistami, [...] i mam wrażenie, że z Rolandem Barthesem i z G  nettem, na przykład, i z częścią rosyjskich strukturalistów [...], i mam wrażenie, że ich roszczenie do osiągnięcia rodzaju całkowitej obiektywności nie jest zbyt odległe od mojej nadziei osiągnięcia czegoś, co nazywam całkowitą subiektywnością” (G. Poulet, *Criticism...*, op. cit., s. 77).

<sup>378</sup> Zob. G. Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, [w:] *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore 1980, s. 68–69.

<sup>379</sup> *Ibidem*, s. 66.

zdaniem Pouleta, było z kolei właściwością stylu krytycznego Maurice'a Blanchota. Sytuująca się na drugim biegunie praktyka wczucia, utożsamienia się, wręcz stania się innym utworu literackiego, nadaje owemu innemu drugie życie w osobie czytelnika i interpretatora. Autor *Myśli nieokreślonej* porównuje tego rodzaju doświadczenia do zbiorowego występu, ulicznego spektaklu, którego uczestnicy osiągną swoistą komunę dusz:

[...] czyż ideału krytyki nie wyraża w sposób precyzyjny *fête citadine* (festyn uliczny) lub *fête champêtre* (festyn wiejski)? Jest taka faza owego świętowania czy też moment, w którym każdy komunikuje się z każdym, w którym serca są otwarte niczym książki. Czyż nie to samo, w skali bardziej umiarkowanej, wydarza się podczas czytania? Czyż jedna z istot nie otwiera najgłębszego siebie? Czyż inny nie zostaje zaczarowany przez to otwarcie?<sup>380</sup>

Tak pojmowane lekturowe doświadczenie miałoby być spotkaniem istnień w całej ich zmysłowej pełni; wszak na ludowy spektakl składają się nie tylko fundujące go struktury mityczne czy tworzące genezę wydarzenia z przeszłości, ale przede wszystkim migotliwe obrazy bawiącego się tłumu, wspólne odczuwanie muzyki, zgrane ze sobą w tanecznym rytmie kroki, gesty i ruchy mimiczne uczestników zabawy, ich przyśpieszone oddechy, roznoszące się w powietrzu zapachy, smaki potraw, euforia i upojenie muzyką, ruchem i winem. Słowem, na doświadczenie to składa się nie tylko to, co intelektualne i dyskursywne, ale także, a może przede wszystkim to, co cielesne, zmysłowe, niewyraźne w języku naukowego opisu. Jeśli zestawimy taki styl odbioru literatury z metodą badania dzieła literackiego wedle ściśle określonej, naukowej teorii, stanie się jasne, co miał na myśli Poulet, mówiąc o „anihilacji literatury” przez krytyków reprezentujących naukowe, konstruowane w oparciu o ściśle określoną teorię, metody interpretacyjne. Budując swój wywód na wyraźnym przeciwstawieniu krytyki „ożywiającej” i „uśmiercającej” innego, zdawał się zakładać, że w tym pierwszym rodzaju praktyki interpretacyjnej dochodzi do ożywienia także samego krytyka, który dzięki lekturze odczuwa inne istnienia w całej ich zmysłowej pełni. W konsekwencji należałoby uznać, że tak zwany naukowy styl krytyczny unicestwia samego krytyka, który w imię ściśle określonej teorii rezygnuje z całej pełni obcowania z uobecnianym przez literaturę innym. Źródłem takiego opozycyjnego ujmowania owych dwóch stylów myślenia o literaturze należy, moim zdaniem, poszukiwać w fundamentalnej opozycji między życiem aktywnym a platońskim modelem *bios theoreticos*, którego heterotopia w sposób symboliczny została

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, s. 67–68.

wyodrębniona ze świata polis, początkowo funkcjonując także jako alternatywa w stosunku do aktywistycznej przestrzeni gimnazjonu:

Gdy czterdziestoletni Platon kupował ziemię na północ od murów miejskich, przy gaju Hekademos, by urządzić swój ogród teorii, miejsce to leżało całkiem blisko boiska sportowego. Panowało na nim ożywienie wskazujące, że młodym ludziom droga w tę okolicę nie wydawała się zbyt daleką<sup>381</sup>.

Platon stawia swoją Akademię niejako w przestrzennej opozycji do miasta, tworząc prototypową wspólnotę teoretyków i „wzgardzicieli ciała” (by użyć Nietzscheańskiego określenia), to jest tych, którzy poświęcili doczesność dla świata wiecznych idei, dla teorii przewyższającej rzeczywistość. Wedle Petera Sloterdijka Akademia Platońska, będąca prototypem współczesnej instytucji naukowej, miała zainicjować wykształcanie się w kulturze Zachodu modelu życia teoretycznego (*bios theoreticos*) polegającego, po pierwsze, na świadomym odcięciu się od polityczności rozumianej jako aktywne uczestnictwo w życiu *polis*, po drugie, na rozwijaniu postawy kontemplacyjnej ewoluującej z czasem w stronę dystansu naukowego, po trzecie, na rozwinięciu szkolnej tresury polegającej na naśladowaniu mistrza, rozwijaniu zmysłu biernego słuchania i upośledzeniu motoryki uczniów kosztem intelektu, po czwarte wreszcie, na uznaniu pisma za podstawową formę pozyskiwania wiedzy o świecie<sup>382</sup>.

W twórczości Bieńczyka istnieją liczne wątki splatające się w alternatywny względem owego modelu wzorzec egzystencjalny. W życiu jego autobiograficznie kreowanych podmiotów eseistycznych na plan pierwszy wysuwają się dążenia opozycyjne wobec reguł *bios theoreticos*: zaangażowanie w rozmaite pozanaukowe, często wymagające sporej aktywności fizycznej, formy życia<sup>383</sup>, niestrudzone podejmowanie prób zniwelowania dystansu między podmiotem a przedmiotem, czytelnikiem a tekstem, zmysłami a językiem<sup>384</sup>, stosowanie poetyki fragmentu, centonu, gatunkowej i tematycznej „fugi” oraz *hypomnematów* (będących formą „pisania siebie” w interakcji z wieloma „mistrzami”<sup>385</sup>), a także dowartościowanie cielesnej i zmysłowej formy doświadczenia. Symbolicznymi przestrzeniami, w obrębie których tworzy Bieńczyk aktywistyczną alternatywę wobec życia teoretycznego, są heterotopie sportowe. Czyniąc je przedmiotem eseistycznych rozważań, dopisuje autor *Kontenera* swoisty

---

<sup>381</sup> P. Sloterdijk, *Letarg...*, *op. cit.*, s. 61.

<sup>382</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Letarg...*, *op. cit.*, s. 83–85.

<sup>383</sup> Zob. A. Nawarecki, *Pileczka, kluseczka, makaron*, [w:] *Pileczka: studia o ruchu i melancholii*, red. W. Bojda, A. Nawarecki, Katowice 2016, s. 71–73.

<sup>384</sup> Zob. J. Momro, *Nieśmiertelne ruiny. O eseistyce Marka Bieńczyka*, [w:] *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 60–61.

<sup>385</sup> Zob. R. Sendyka, *Od kultury...*, *op. cit.*, s. 280–281.



suplement do poetyk przestrzeni Bachelarda, w których – jak wyznaje – zawsze brakowało mu „fenomenologii boiska i sal gimnastycznych” [JO, 13]. Autor *Plomienia świecy* nie stworzył, co prawda, fenomenologii areny sportowej w sensie ścisłym, dokonał jednak interpretacji akrobatycznego spektaklu Nietzscheańskiego linoskoczka. Bachelardowskie rozpoznania dotyczące wyobraźni wertykalnej współbrzmia z tekstowymi obrazami „akrobatycznych”, ziemno-powietrznych wyczynów eseistycznych podmiotów Bieńczyka.

Bliski autorowi *Książki twarzy* „antyteoretyczny” styl egzystencji interpretować można jako wyraz potrzeby tworzenia alternatywy wobec opisanych przez Sloterdijka reguł *bios theoreticos*. Zgodnie z postulatem „pisz, ale też trochę żyj” Bieńczyk poszukuje w przestrzeniach sportowych drogi wyjścia poza dualizm ciała i umysłu. Odwołuje się do praktyki ascezy gimnastycznej, która nie tylko stanowi konieczne dopełnienie życia kontemplacyjnego, ale także tworzy dialektyczne napięcie w stosunku do letargicznej fazy myślenia i pisania. Jak pamiętamy, w przywoływanych przez Foucaulta pismach Epikteta obok siebie występują pojęcia *meletan* (medytowanie), *graphein* (pisanie) i *gymnadzein* (ćwiczenie wykonywane w rzeczywistości)<sup>386</sup>. Praktykowanie *gymnadzein* oznacza zatem kolejny etap ćwiczenia, mający wprowadzić w ruch kontemplującego *homo sedensa*. Podobnie rzecz się ma z eseistycznymi ascezami uprawianymi przez Bieńczyka: to co przeczytane i napisane, musi zostać wypróbowane w życiu i odwrotnie: życie winno stanowić właściwą materię myślenia i pisania. Sprawa komplikuje się jednak, gdy próbujemy określić, czym owo życie jest. Bieńczykowe eseistyczne podmioty rzadko występują w typowych, codziennych sytuacjach. Jeśli już życie tych figur toczy się, dajmy na to, w miejscu pracy, dzieje się to poza jakąkolwiek instytucją, w wąskiej przestrzeni biurka „na którym słoje rysują niezrozumiały wzór” [KT, 6], w mikroświecie „książki i krzesła” [K, 241]. Można odnieść wrażenie, że prawdziwe życie istnieje nie w codziennym otoczeniu, lecz przede wszystkim w „gimnazjonie”, to jest tam, gdzie uprawia się *gymnadzein*, w przestrzeni sportowej „gibkości”, „wykrajanej z ogólnego życia” [KT, 36], w izolacji od „słabo istniejącego” [KT, 31] zewnętrznego świata, z dala od depresyjnej „kopalni” przewalającej „beznadziejnie węgiel codzienności” [JOST, 169]. Symptomatyczna jest przy tym niemal całkowita nieobecność w cytowanych esejach przestrzeni akademickiej, odgrywającej przecież istotną rolę w fabule *Terminalu*. O ile Platońska Akademia została w sposób symboliczny wyjęta ze świata *polis*, ale również oddzielona od nieodległego w sensie topograficznym gimnazjonu<sup>387</sup>, o tyle w eseistyce literackiej Bieńczyka przestrzeń akademicka popadła w niebyt. Nieokreślona sfera pisma

<sup>386</sup> Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka...*, op. cit., s. 412.

<sup>387</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Letarg...*, op. cit., s. 61.

i nauki nie została jednakże przeciwstawiona krajobrazom codzienności, lecz przestrzeniom wydzielonym ze świata liniami boisk, korytami rzek, scenami tańca *flamenco*, trasami przemarszu brazylijskich szkół samby, a także granicą codzienności i sztuki. Życ – znaczy uprawiać ascezę: przede wszystkim w „gimnazjonach”, to jest w przestrzeniach duchowo-cieleśnych ćwiczeń.

### 3.3. Wertykalna orientacja podmiotu

Zachodnia tradycja radzenia sobie ze śmiercią, osławiania jej i „egzorcyzmowania”, objawia się z jednej strony w praktykach kontemplacyjnych, z drugiej – w kultywowaniu różnego rodzaju zbiorowych spektakli ciała, w których istotne jest doświadczenie ruchu odbywającego się na granicy żywiołów, w poetyckiej przestrzeni między ziemią a powietrzem. Taka była pierwotna funkcja bogatego w tanatyczną symbolikę, opisywanego przez Bieńczyka *flamenco* [K, 29–31]. Z kolei stoicy, równoległe do praktykowanej w formie medytacji i *hypomnemata* „teoretycznej”, symulacyjnej techniki *praemeditatio malorum*, zalecali *gymnadszin* jako aktywną formę ćwiczenia „odporności na nieszczęścia i całą surowość świata”<sup>388</sup>. Ćwiczenia uprawiane we współczesnych „gimnazjonach” przez kolejne autorskie wcielenia wpisują się w owe dawne tradycje. Ukazując rozmaite aktywności fizyczne, autor *Melancholii* sięga wielokrotnie po obrazy przywodzące na myśl Bachelardowską topikę witalistyczno-tanatycznej transformacji podmiotu poddanego działaniu żywiołu powietrza. Podążając za wcześniej przytaczanymi wskazówkami etymologicznymi Sloterdijka, można określić tego rodzaju praktyki mianem akrobacji „(od: *akro*, wysoko, na samym wierzchu i *bainein*, stąpać, kroczyć)”<sup>389</sup>. Transformacyjną funkcję akrobacji bliski Bieńczykowi Starobinski wywodzi ze starożytnych misteriiów pogrzebowych: „skok akrobaty, zręczność gimnastyka miały na celu odwrócić gniewny los – były naśladowaniem niepowstrzymanego pędu życia. [...]. Znajdujemy się na progu inicjacji: linoskoczek to ten, kto zna hasło otwierające drogę do ponadludzkiego świata boskości i do podludzkiego świata życia zwierzęcego”<sup>390</sup>.

W obecnej dobie „atletycznego i somatycznego renesansu”, pomimo „despirytualizacji ascez”, sztuka zachowała swą dawną wertykalną, akrobatyczną orientację, pełniąc nadal analogiczną, immunizującą funkcję<sup>391</sup>. Analogiczną rolę w esejach Bieńczyka zdaje się pełnić

<sup>388</sup> M. Foucault, *Hermeneutyka...*, *op. cit.*, s. 413.

<sup>389</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 175.

<sup>390</sup> J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczek*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 316.

<sup>391</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 53–55, 264–288.

przestrzeń współczesnych „gimnazjonów”, konstruowana z wykorzystaniem powtarzalnych motywów poetyki powietrza i ruchu wertykalnego. Przestrzenie cielesnych ćwiczeń, podobnie jak światy literatury i malarstwa, są dla Bieńczyka rodzajem terapeutycznej idylli, która dla umysłu melancholijnego zawsze jest zagrożona utratą i dostępna w sposób niepełny. Dla człowieka teoretycznego, którego asceza nie wykracza poza praktykę myślenia i pisania, idylla ta pozostaje jedynie przedmiotem badania i opisu. Artyści-akrobaci, będący wytworem autokreacyjnych zabiegów Bieńczyka, nie tylko wymyślają i opisują idylliczne przestrzenie „gimnazjonów”, ale także, wzorem Nietzscheańskiego linskoczkka, podejmują karkołomne próby wejścia w ich granice, angażując w to pełnię swego duchowo-cielesnego doświadczenia.

Bieńczyk, ukazując sportowe i taneczne „akrobacje”, sięga po poetyckie obrazy ziemi i powietrza, wznoszenia się i opadania, lekkości i ciężkości. Porusza się zatem w obrębie tego samego wertykalnego imaginarium, które odegrało zasadniczą rolę w dyskursie konstytuującym<sup>392</sup> „piątej ewangelii” Nietzschego. Autor *Przezroczyści* zdaje się przy tym nawiązywać do „pierwszej zasady wyobraźni wstępującej, zgodnie z którą wszystkie metafory, metafory wysokości, wznoszenia się, głębokości, tonięcia i upadku są metaforami aksjomatycznymi *par excellence*. [...] Angażują nas one bardziej niż metafory wizualne – bardziej niż zdoła jakikolwiek poruszający obraz”<sup>393</sup>. Wertykalną, tanatyczno-witalistyczną dialektykę żywiołów bodaj najpełniej wyraża zamieszczony w *Kontenerze*, kilkakrotnie powtarzany, metaforyczny lejtmotyw jętek:

Efemerydy wciąż nadlatywały, układały się w powietrzu w różne figury, jakby miały wciąż nowe pomysły na bycie tutaj, lecz nie dawało się ich już wyłapać. Chciały tańczyć, wirować, zbierać się wśród swoich, czy tylko ginać, ocierając się po drodze o nasze dłonie? Zapędzały się w każdy zakątek, w każdą nierówność, wszystko im pasowało od wiosel po karimaty i pasowaliśmy im my, nasze ubrania, włosy, wyciągnięte ręce. Drżeliśmy z przejęcia, wiedząc, że trzeba dać im jakąś odpowiedź, wykonać gest przyjęcia lub odrzucenia, lecz przetaczaliśmy się tylko przez piasek jak w **jasnym letargu, obudzonym śnie**. Nie mieliśmy odpowiedzi, gdyż ich pytanie było zbyt masywne, zbyt zbite, zbyt potężne, zbyt abstrakcyjne w samym ich skomasowanym wyglądzie i zbyt nie z tego świata. **Pozostało przemykanie między nimi, płas półprzetytomny, ćwierćdziwiony; to nie one, to my bardziej dążyliśmy ku przemianie w inną postać, byliśmy już niemal na granicy, lecz nagle przepadły, runęły w czarną toń**. I kiedy ostatnie, maruderzy stada, już odchodziły, by zanurzyć się w czarną kąpiel, powoli zaczął się nasz powrót do siebie, cofanie się i docieranie do tego, kim byliśmy przed ich pojawieniem się. [K, 258–259, podkreśl. J.B.].

<sup>392</sup> Zob. D. Maingueneau, *Dyskurs...*, op. cit., s. 80.

<sup>393</sup> G. Bachelard, *Air and Dreams. An Essay On the Imagination of Movement*, przeł. E.R. Farrell, C.F. Farrell, Dallas 2011, s. 10.

Chwilowa przemiana podmiotu dokonuje się w swego rodzaju heterotopii „gimnazjonu”, to jest w przestrzeni odbywania wioślarskiej ascezy. Nie bez znaczenia jest wyraźny autobiograficzny kontekst pojawiających się w tym fragmencie postaci. Jako realnie istniejące pierwowzory towarzyszy rzecznej wędrowki w kanoe można bowiem rozpoznać przyjaciół Marka Bieńczyka, funkcjonujących w tamtym „słabo istniejącym”, pozarzecznym (i pozaliterackim), a więc „nieprawdziwym” świecie, w rolach badaczy literatury [K, 5–7]. Dopiero tutaj, z dala od murów „Akademii”, zdają się oni stawać w pełni sobą, to jest efemerydami: bytami zmiennopostaciowymi, budzącymi się z letargu, dążącymi do przemiany w inną, lżejszą, powietrzną hipostazę. Taneczny spektakl jętek stanowi prefigurację spektaklu ludzi pogrążonych przez chwilę w jakimś somnambulicznym, akrobatycznym płasie. I tutaj, podobnie jak w przypadku linoskoczka, powietrzny wyczyn kończy się opadaniem. Aksjomatyczność podobnych metafor wertykalnych wolno zapewne wywodzić z naturalnego przystosowania istoty ludzkiej do życia w wielu sferach, bowiem:

[...] ludzie są zwierzętami relokacyjnymi, zmieniającymi środowisko, translacyjnymi. Ujmując rzecz ontologicznie, są płazami. Nigdy nie byli wyłącznie mieszkańcami ziemi [...], prowadząc życie zawsze w związku z innymi środowiskami: z powietrzem, gdyż nigdy nie zapomnieli zupełnie o życiu na czubkach drzew, i z wodą, ponieważ nigdy nie oduczuli się zupełnie nurkowania i pływania [...]<sup>394</sup>.

*Bios theoreticos* można postrzegać jako przeciwieństwo owej relokacyjności, jako świadome, ascetyczne odcięcie się od konwersyjnej, „płaziej” lub efemerycznej natury. Akrobacja byłaby zatem nie tylko zmianą orientacji horyzontalnej na wertykalną, ale także wprawieniem statycznej tożsamości w ruch, porzuceniem bezpiecznej, letargicznej jednopostaciowości na rzecz niebezpiecznego dynamizmu. Tylko poprzez ćwiczenie nadnaturalności (stając się artystą, akrobatą, linoskoczkiem) *homo sedens* jest zdolny przełamywać swą letargiczność.

Innym powtarzanym wielokrotnie w *Kontenerze* motywem powietrznym są odbywane pod okiem doświadczonego trenera ćwiczenia oddechu, w których bierze udział autobiograficzno-eseistyczny podmiot<sup>395</sup> – poddawany aktywizującej, terapeutycznej przemianie *homo theoreticus*. W trakcie ćwiczeń pada pytanie: „A co ty właściwie robisz? Kim jesteś z zawodu?”. Ten mamrocze niewyraźnie, coś jakby „pieta”. – „Mówże wyraźniej, poeta?” –

<sup>394</sup> P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *Neither...*, *op. cit.*, s. 334.

<sup>395</sup> Mam na myśli podmiot reprezentujący postawę autobiograficzno-eseistyczną, o której pisze Małgorzata Czermińska w: *eadem*, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 229.

dopytuje trener. – „Nie, nie całkiem niestety, ale w tę stronę” [K, 119]. Wstępnym warunkiem wyzwolenia ciała jest opanowanie trudnej dla *theoreticus*a sztuki oddychania:

Tym razem figura jest jeszcze trudniejsza, trzeba wciągać się wysoko na drążku zamocowanym między drzewami i potem pracować plecami w jakimś powietrznym wygięciu. Niektórym to nawet sprawnie idzie, grupka stoi obok i dopinguje kolejnych skazańców, co chwila pokrzykuje jak chórek grecki na próbie: „oddychaj, oddychaj”, bo wysiłek mięśni skupia całą uwagę i jest na tyle trudny, że większość zapomina o oddechu w górze. **To wspinaczka nie dla mnie, za ciężka akrobacja, ale próbuję, coś wreszcie zaczyna wychodzić, początek początku, unoszę nogi, jest ździebko szansy, że pójdzie, Bartek krzyczy „oddychaj”, ale nie oddycham, każe mi zejść, kolej na następnego, „bez szans”, słyszę, „nie oddychałeś”.** Następny po mnie śmiga w powietrzu, z pleców robi łuk, świetnie, najlepiej ze wszystkich. Ale płuca ma zablokowane od tego wysiłku, Bartek mówi spokojnie, bez litości i bez złości, bardziej do niewidzialnych świadków niż do zgromadzonych osób: „Nie oddychałeś, zmarnowałeś ćwiczenie”. I: „Jeśli nie oddychasz, ćwiczenie jest niebezpieczne, lepiej odpuść” [K, 235, podkreśl. J.B.].

Wdychanie czystego powietrza jest „świadomością wyzwolonej chwili, chwili, która otwiera przyszłość”<sup>396</sup> – pisze Bachelard. Nieumiejętne oddychanie to oddawanie pola depresyjnym siłom ziemi. W dół musi zstąpić, kto nie oddycha. Niedośzły akrobata staje się na powrót „pietą” – ciałem pogrążonym w letargu aż do kolejnej próby zmartwychwstania. Kto uprawia *gymnadzein*, dostrzega całą marność *melatan* i *graphein*. Bywają jednak chwile, gdy wyzwolicielska energia powietrza unosi człowieka, a ściślej rzecz biorąc jego wyobraźnię, w inne, kosmiczne przestrzenie. Bieńczykowy *homo sedens* dopiero w przestrzeni kortu czuje lekkość bytu, pomimo wiedzy o własnej niedoskonałości:

Wracam wciąż na kort z uporem godnym lepszej sprawy, z pewnością lepszej, ale co by to miało być, nie mam najmniejszego pojęcia, wracam, by popełniać dokładnie te same błędy co dziesięć i trzydzieści lat temu, grać właściwie beznadziejnie, za dużo na korcie myśleć, a za mało returnować i slajsować, wracam do tej ceglastej celi dwadzieścia cztery metry na osiem, by czuć się wszak nie uwięzionym, lecz, przeciwnie, **wyzwolonym w prostokącie białych linii, w który wstępuję jak na latający dywan, wynoszący nas wyżej, w lepsze powietrze. Jak widać, lubię w tenisie trochę tenisa i trochę nie tenisa, trochę grania, trochę latania na księżyc** [KT, 65, podkreśl. J.B.].

Podobne, często obecne w eseistyce Bieńczyka, doświadczenia uniesienia są nieprzekładalne na język teoretycznego opisu; można się do nich zbliżać, odwołując się do literatury i jej metafor przestrzennych. Zachowując wszelkie proporcje, można powiedzieć, że w owych wrażeniach jest coś z Mickiewiczowskiego, wykrzychanego w pustkę, gdzie „kończy się chmur

---

<sup>396</sup> G. Bachelard, *Air...*, *op. cit.*, s. 137.

jazda”, epifanicznego „Aa!”<sup>397</sup>. To, pozbawiony już romantycznego patosu, okrzyk przemienionego *theoreticus*, który wyrwawszy się z letargu mowy i pisma, wstąpił w tymczasową idyllę gimnazjonu. Każąc swojej tekstowej personie uprawiać tenis, football, pływać w kanoe, podciągać się na drążku, odwołuje się Bieńczyk do toposu absolutnej wolności i pełni istnienia, jaką można osiągnąć dzięki żywiołowi powietrza. To właśnie za sprawą imaginacyjnego aksjomatu wertykalności efemeryczny, ikarowy „lot w kosmos” kończy się nieodmiennie zstąpieniem w dół, w sferę kolejnych marzeń o idyllicznej przestrzeni, jak w cytowanym przez Bieńczyka pamiętnym wierszu Mickiewicza: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domku i gniazdeczka –” [JO, 67, 313].

### 3.4. Odwrót ze świata „Akademii”

Splatające się w eseistyczną całość tekstowe i empiryczne doświadczenia akrobatyczne czynią z literackich wcieleń Bieńczyka postacie wyobcowane ze świata „Akademii”. Jego pisarska ucieczka od reguł *bios theoreticos* rozpoczyna się od nawiązań do programowo antynaukowej orientacji nurtu krytyki tematycznej. Głębszych źródeł nieufności pisarza w stosunku do uspojnających teorii czy systemów epistemologicznych można poszukiwać w życiowej praktyce samego Bieńczyka jako człowieka ruchomego, przemieszczającego się między różnymi sferami aktywności. W konsekwencji owych inklinacji, miast pograżać się w radykalnej teoretycznej ascezie, podmioty tekstowe Bieńczyka zanurzają się w pełni osobistego, sensualnego doświadczenia. Nie oznacza to jednak bezwarunkowego otwarcia się na życie w jego chaotycznej, nieuporządkowanej postaci; ten rodzaj zanurzenia wiąże się raczej z poszukiwaniem szczególnego rodzaju aktywizmu, dla którego symboliczną przestrzenią jest gimnazjon, wyzwalaający myślenie w kategoriach wertykalnej dialektyki wznoszenia się i upadku. *Homo theoreticus* i *homo artista* poddawani są temu samemu, acz inaczej odczytywanemu, aksjomatowi wertykalności. Odwroty Bieńczykowego podmiotu od świata „Akademii” są częścią kolistej drogi melancholijnego artysty-akrobaty, to unoszonego przez idyllę, to popadającego w letarg. Powroty do uniwersum teorii są doświadczeniem akrobaty, który na owej nietzscheańskiej linii, między skrajnościami istnienia, doświadczył prawdziwego skoku, pełni oddechu, „rzucania się” za piłką, rytmu wiosła i, *last but not least*, smaku najlepszego wina – a więc tego wszystkiego, od czego odgradza się umysł teoretyczny, wyciągający z aksjomatu wertykalności zgoła odmienne wnioski. *Theoreticus*, przeciwstawiając cielesność sferze intelektu, tworzy w istocie opozycję między tym co niskie

---

<sup>397</sup> A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa*, [w:] *idem, Dzieła. Tom I*, Warszawa 1993, s. 239.

a tym co wysokie, opowiadając się jednoznacznie po stronie czystego intelektu. Swoisty duchowy separatyzm współczesnych spadkobierców owych platońskich „wzgardzicieli ciała” dostrzega Bieńczyk w ich stosunku do „kwestii winnej”:

Przeciwstawienie kultury wysokiej i niskiej stosuje się do wina w równej mierze co do innych dziedzin sztuki, a nawet życia. Tyle że jest dość często słabo rozpoznawane czy wręcz tłumione. Mam wielu kumpli zawodowców od sztuki wysokiej; piszą książki za książkami o Joysie, Mickiewiczu, dekonstrukcji, postmodernizmie, o muzyce renesansowej, sztuce Etrusków i wielu innych ważnych sprawach, ale gdy coś tam napomknę o drogim burgundzie czy innej nietaniej kwestii winnej, to kwitują wywód wyrozumiałym uśmieszkiem: oni tam nie będą się upodlać cmokaniem nad winem, nie mówiąc o wydawaniu na nie kasy. A tak w ogóle to nie bardzo wierzą w te moje winiarskie esy-floresy, w to gadanie o smakach i zapachach, w ten dyskurs – bo oczywiście użyją słowa „dyskurs” albo „narracja” – celebrujący wino jako źródło intelektualnych rozważań. Więc zadowolą się byle czym, a potem wrócą do dyskusji nad wyższością pierwszego tomiku Miłosza nad kolejnymi [WK, 521].

Kto rozprawiał o burgundzie, piłce nożnej, karnawale w Rio, perfumach, sztuce oddychania i wielu innych jeszcze, równie zmysłowych doznaniach (nie teoretycznych, lecz przeżytych), kto próbował życia w wielu różnych przestrzeniach (jako Sloterdijkowski „amfibianin”), temu trudno jest poddać się ascezie „Akademii”. Kto doświadczył *gymnadzein*, wie, że *melatan* i *graphein* nie wystarczy, by ożywić siebie w literacko wykreowanym innym (i *vice versa*). Jako podtrzymywanie cudzego życia w sobie (a tak pojmował lekturę Poulet) antyteoretyczna, otwarta na cielesne doświadczenie postawa Bieńczyka ma także swój wymiar etyczny, który – jak zauważa Ryszard Koziółek – „wynika z absolutnego priorytetu egzystencji przed ideą”<sup>398</sup>. *Homo theoreticus* odcina się od pełni życia, dokonując niejako amputacji zmysłów (literackiego) podmiotu w imię naukowej przejrzystości. *Homo artista (homo acrobata)* odwołuje się do zmysłów jako źródła wyobraźni poetyckiej. Zgodnie z aksjomatem wyobraźni wertykalnej podejmuje próby ożywienia w sobie innego, przewycięzania inercji *habitusu* i władzy dyskursywnych reguł „obozu bazowego”. Tak właśnie uczynił Zaratustra, niosąc linoskoczka na własnych plecach (naśladując poniekąd legendarny wyczyn Christophorosa) i przejmując jego akrobatyczną misję. Tak zdaje się postępować eseistyczny podmiot Bieńczyka, rozmyślając o przedśmiertnym oddechu i okrzyku Murzyna w opowiadaniu Faulknera *Czerwone liście* i próbując ten oddech i okrzyk wielokrotnie odtwarzać we własnym życiu [zob. K, 8, 15, 95, 207, 279, 289].

---

<sup>398</sup> R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 208.

### 3.5. Esej jako akrobatyczno-taneczna forma istnienia

Nietzscheański linoskoczek (oryg. *der Seiltänzer*) w dosłownym sensie jest tancerzem. Starogreckie pierwowzory jego sztuki, będącej akrobatycznym tańcem, skrywają się we wcześniej przywoływanej etymologii „akrobatyki” jako „chodzenia na czubkach palców”. Andrzej Zawadzki w monografii *Literatura a myśl słaba* zauważa, że metafora tańca służy Nietzschemu do określania bliskiego mu stylu filozofowania i pisania, zawierającego w sobie taneczną lekkość, powagę i zarazem ludyczność, swobodę, niewymuszoną i niesystemowość (przeciwstawioną kompletności), a także właściwą tańcowi dialektykę ciągłości i zerwania, wyrażającą się w poetyce fragmentu. Jak to ujmuje autor *Z genealogii moralności*, pisarze reprezentujący „taneczny” styl „rzeczy niemożliwe przedstawiają jako możliwe i o moralnych i genialnych mówią, jakby jedno i drugie były tylko fantazją, kaprysem, wywołują uczucie ochoczej swobody, jak gdyby człowiek stanął na końcach palców i z wewnętrznej uciechy miał wielką chęć zatańczyć”<sup>399</sup>. Zawadzki proponuje, po pierwsze, rozpatrywać metaforę tańca w obrębie znaczeń kulturowych. Taneczna ludyczność i cielesna kontrnaturalność byłaby wyrazem przeciwstawienia się wiodącym nurtom kultury w jej codziennych i artystycznych wymiarach. W tym kontekście: „Postawa tancerza bliska byłaby tu postawie linoskoczka, kontestującego i podważającego wszystkie formy ustalonego ładu”<sup>400</sup>. Po drugie, taneczność wyrażałaby pewne wewnętrzne, strukturalne cechy tekstu literackiego przejawiające się w swoistym „tańcu z konwencjami literackimi”, sięganiu po różne formy (figury taneczne) po to by je przekształcić lub porzucić na rzecz form innych. Wzorcowe przykłady tego rodzaju pisarstwa odnajduje Zawadzki w eseistyce. Wbrew pozorom lekkości i łatwości esej jest gatunkiem wymagającym wieloletniej literackiej ascezy, podejmowania licznych prób pisania i przepisywania na nowo. By wywołać owo wrażenie niewymuszonej lekkości, należy do perfekcji opanować pisarsko-taneczny warsztat. Właściwa dla eseju „pewna »luźność«, niedookreśloność genologicznych wyznaczników oraz tematyczna heterogeniczność”<sup>401</sup> sprawdza się wtedy, gdy jest efektem mistrzowskiego władania techniką literacką i niepospolitej erudycji. By to, co nadnaturalne i trudne, wyglądało w eseju na łatwe i zwyczajne, trzeba gruntownie przemyśleć konstrukcję całego tekstowego (tanecznego) układu, a następnie z wprawą napinać i luzować formalne rygory, niczym w balecie, gdzie wrażenie lekkości bierze się z umiejętnego balansowania tancerza między napięciem a rozluźnieniem ciała, między wiernością ustalonemu rytmowi kroków a taneczną

<sup>399</sup> F. Nietzsche, *Ludzkie arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2012, s. 139–140.

<sup>400</sup> A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 367.

<sup>401</sup> *Ibidem*, s. 368.



innowacyjnością („w niedbałym pozornie kroku tancerza ukryte są lata uporczywej gimnastyki”<sup>402</sup>). Czysta wirtuozeria formalna czy też nowatorstwo nie są jednak ostatecznym probierzem wartości literatury jako formy życia. Wykonywanie trudnego eseistycznego tańca, swoistego *salto mortale* na linie, zawiera bowiem często także określony przekaz etyczny, którego myślą przewodnią byłoby zwycięstwo nad ograniczeniami ludzkiej kondycji, a także zebranie moralnej premii, jaką daje dostrzeżone przez Sloterdijka połączenie karkołomności ćwiczenia z efektem nonszalancji<sup>403</sup>. Będąc rodzajem ćwiczenia Siebie jako bytu niestałego, ruchliwego, rozpiętego pomiędzy różnymi sferami istnienia, esej w swojej formie odtwarza napięcia zrodzone z pośrednich, zmiennopostaciowych, nigdy nie ukształtowanych w pełni form ludzkiej egzystencji<sup>404</sup>. Desygnatem eseistycznej metafory tańca jest przebywanie w niebezpiecznej strefie napięć, której generalną zasadę obrazuje Nietzscheańska wizja człowieka jako napiętej liny. Jak konstatuje Roma Sendyka, napięcie jest kluczową kategorią estetyczną eseistyki. Podążając za tym rozpoznaniem, można traktować gatunek eseju jako formę ćwiczenia się w byciu „pośrednim”:

[...] pomiędzy obiektem a podmiotem, pomiędzy powiedzianym a przemilczanym, tradycją a jej przekroczeniem, pomiędzy doświadczeniem zmysłów a rozpoznaniem umysłu, tymczasowością a pożądaniem absolutu, fragmentarycznością a dążeniem do całości, pomiędzy rygorem naukowego badania doświadczenia a poetyckim jego odczuwaniem, pomiędzy swą elitarnością a demokratycznością, pomiędzy subiektywnym i osobistym a obiektywnym i uniwersalnym<sup>405</sup>.

W eseju niczym w figurach tanga rozwija się dialektyka natarć i wycofań, pochwyceń i uwolnień, gwałtownych poruszeń i znieruchomień. Tego rodzaju „taneczne”, akrobatyczne napięcia są w eseistyce Marka Bieńczyka powracającym motywem.

Taniec jest jednym z tych toposów ruchu (obok ucieczki i lotu), które Bieńczyk wciąż na nowo „przepisuje”, również w swoich dwóch powieściach. Jednym z powracających wątków *Kontenera* jest spektakl tańca *flamenco*, w którym eseistyczny podmiot bierze udział jako aktywny widz (*aficionado*) [K, 279]. Z tego doświadczenia wydobywa Bieńczyk dialektykę

---

<sup>402</sup> K. Wyka, *Porozmawiajmy o eseju*, [w:] *idem, Szkice literackie i artystyczne*, t. 2, Kraków 1956, s. 302 (cyt. za: A. Zawadzki, *Literatura...*, *op. cit.*, s. 368).

<sup>403</sup> Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 272.

<sup>404</sup> Agnieszka Czyżak, dokonując charakterystyki Bieńczykowej autotematycznej i autofikcyjnej formuły pisarskiej, dostrzega w eseju nie tylko formę zdolną wyrazić w sposób wyrazisty i rozpoznawalny tożsamość wytwarzaną procesualnie i relacyjnie, ale również ramę „obecności w świecie” podmiotu mediatyzującego „materię egzystencjalnych doświadczeń” (zob. *eadem, Autotematyzmy czy autofikcje? Przypadek Marka Bieńczyka*, [w:] *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. A. Waligóra, Poznań 2021, s. 358).

<sup>405</sup> R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 31.

ożywienia i zapadania w letarg, napięcia i rozluźnienia, gwałtownego ruchu i przyczajenia się, tańczenia i odejścia od tańca, przechodzenia od Siebie tańczącego i tańczonego do zrodzonego z tańca innego Siebie („biorę w tym udział, jestem tańczonym, tańczącym i pamięcią obu”) [K, 275]. Dla autora *Terminalu*, podobnie jak dla Paula Veléry’ego, tego rodzaju taniec jest „działaniem filozoficznym, stawiającym z każdym krokiem pytanie o byt”, a jednocześnie „poezją w działaniu” [K, 275]. *Flamenco* to dla podmiotu *Kontenera* sposób przeżywania zmartwienia po śmierci matki. W żałobnym zmartwieniu i we *flamenco* obecne jest doświadczenie siebie wyobcowanego, poddanego urywanym, nieciągłym rytmom przemiany, poruszającego się jakby w letargu i ożywającego w kolejnych spazmach. Ów taneczny i tanatyczny sposób istnienia znajduje odzwierciedlenie w stylu Bieńczykowego „sobąpisania”:

Wówczas, zdaje się, tancerz tańczy nietańczenie, tańczy chwilowe odejście od tańca. Przypomina drapieżnika, który okrąża zdobycz, lub też udaje, że od niej odchodzi. Albo, w odleglejszej metaforze, pisarza nabierającego dystansu do żaru, który rozniecił, i potrzebuje się od niego oddalić, wydobyć z rozpalonego ognia.

To pytanie w tamtych zimowych pogrzebowych dniach nie tyle cisnęło się na usta, ile uderzało w twarz: gdzie jest istota? W czym ona tkwi? [...] W chwili gdy bliscy od nas odchodzą, wyglądamy dla samych siebie obco i zachowujemy się tak, jakbyśmy to nie my poruszali tą dłonią, tą głową, kładli te kwiaty, poprawiali wiązankę na trumnie. Jakbyśmy nie całkiem byli obecni we własnych ruchach.

Pokrewna nieobecność wtlacza się w gesty Galvána; nie odgrywa on żadnej roli, tańczy nie całkiem siebie, czy tańczy innego, którego nie zna, lecz nosi w sobie [K, 272–273].

Nieciągła natura tańczącej egzystencji jest trudna do wyrażenia za pomocą zwykłej składni; może być ewokowana jedynie w przestrzeniach pomiędzy zdaniami, fragmentami, między jednym a drugim dźwiękiem, w pełnym napięcia przyczajeniu rozdzielającym następujące po sobie ruchy piszącej ręki. Tego rodzaju stan tanecznego napięcia przywodzi na myśl szczególny rytm oddechu i mowy będącej „na granicy jąkania” [K, 273]. Podobną dykcję odnajduje Bieńczyk w żałobnej poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, zwłaszcza w „tanecznym” sposobie czytania przez poetę własnych wierszy [K, 33–34]. Co znamienne, eseista ćwiczy ruchy owego poetyckiego, żałobnego tańca, wtrącając w tok eseistycznej prozy *Konteneru* wiersz będący pastiszem stylu autora *Liber mortuorum* [K, 270], przejmując niejako od poety krok i rytm.

*Flamenco* i literatura żałobna są w wydaniu Bieńczyka także balansowaniem w sferze pomiędzy żywiołami ziemi i powietrza, ruchem wznoszenia i opadania: „Szpice posuwają się przy ziemi jak polujący wąż, badający każdą piędź gruntu, i gdy nagle unoszą łepkę i wzlatują, nie tracą właściwie kontaktu z podłożem. Bo też nie uczestniczą w tańcu powietrza, lecz

w tańcu ziemi, czy raczej: ziemi, która szuka powietrza” [K, 30]. Jak urywane, nieciągłe *flamenco* kumuluje w ciele tancerza zastygłą moc, by wybuchnąć w gwałtownym, unoszącym wzwyż ruchu stukających obcasów, tak doświadczenie pustki, białej kartki wkręconej w maszynę do pisania przeradza się we frenetyczny stukot klawiszy przenoszących gwałtowne poruszenia ciała na papier: „Tak jakby po pustyni, miejscu zamilknięcia i ogołocenia, przeszedł wiatr i wzbudził tuman, który zaraz opadnie i odsłoni pierwotny, pusty wygląd” [K, 68]. *Flamenco* wyróżniają nieciągłe, urywane ruchy, lecz jego napięcie trwa nieprzerwanie; napięcie, nawet gdy milczące i zastygłe, elektryzuje ciało, w milczeniu i bezruchu magazynuje moc; jeszcze moment i białe płachty ciszy, jak białe płachty stron wkręcone w maszynę do pisania, ożywają, zapełniają się stukotem, ruchem, który czasem zdać się może konwulsyjny, innym razem ściśle geometryczny, lecz kiedy zdaje się już, że wpada w jakiś niepojęty, szalony wir lub układa się w perfekcyjną figurę, nagle ustaje, poskromiony i wyczerpany.

*Flamenco* jest w *Kontenerze* pisarskim, taneczno-akrobatycznym przeżywaniem realnej straty. W *Terminalu* podobną funkcję pełnił powracający motyw tanga, z tą różnicą, że taniec stanowił tam po cioranowsku retoryczną, melancholijną<sup>406</sup> prefigurację rozstania postaci, których realność została podważona z poziomu metafikcyjnego. Taneczne ćwiczenie było tam antycypacją przyszłej rozłąki bytów czysto tekstowych. Tancerze pragnęli niejako obtańczyć, rozdeptać, pomieszać i pokrzyżować (w swych gwałtownych natarciach i wycofaniach) proste linie przeznaczenia:

Podeszła krokiem drwała do drzewa. Niepotrzebnie, kwaciarki do wazonu w zupełności by wystarczył, wszystko było lekkie, piękne i zwiewne u kresu tej cudownej nocy. Ruszyliśmy jak wojsko do zwycięskiej defilady. Tango? Ależ nie ma problemu! Dwa kroki do przodu?, proszę bardzo, teraz sześć?, nie ma sprawy, jeszcze cztery się dorzuci i piątego kawałeczek. Czego się lękać, przed czym się trząść, skoro pokonaliśmy cię, chamie wielogłowy, hydro noworoczna, grzechotniku liczydłę dni naszych; możesz nam teraz nafikać, Saturnie dzieciożerco, między stopy pocałować, zagramy ci na nosie, Kronosie pazerny, jak ty zębem tu, to my susa tam, ty szczęką chaps, a my kroczeniem w bok, kup sobie lepiej nową protezę, mordo zakrwawiona, nas już nie dogonisz, dziadku smrodku, łup tra la la [T, 174].

Dochodzi tutaj do głosu brawura i nonszalancja, z jaką tańczący stawia czoła przeczuwanemu nieszczęściu rozstania. Uosobieniem nadchodzącej straty jest Saturn, bóg melancholików, „dzieciożerca”, a także pan wpływającego czasu (zgodnie z platońską etymologią greckiego

---

<sup>406</sup> W posłowie do *Historii i utopii* Marek Bieńczyk wspomina, że „ulubionym tańcem Ciorana jest najskrajniej retoryczne wśród tańców tango – owa »myśl smutna, która tańczy«, jak mówi jedna z jego metaforycznych definicji” (M. Bieńczyk, *Posłowie*, [w:] E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. Marek Bieńczyk, Warszawa 2008, s. 183).

imienia Kronos<sup>407</sup>) i „pożerca rzeczy” z *Przemian* Owidiusza. W tym spontanicznym tanecznym spektaklu chodziłoby o wywarcie wrażenia na owej sile rządzącej ludzkim losem, którą dla braku lepszego imienia nazwana została Saturnem-Kronosem, o rodzaj chwilowego, moralnego zwycięstwa nad niestałym bóstwem. Wobec nieuchronności utraty immunizujący taniec i rzucone w powietrze dziecinne wyzwiska-zaklęcia są jedyną satysfakcją tego, kto nie odniesie co prawda zwycięstwa nad czasem, lecz podejmuje przecież odważne próby („z niebezpieczeństwa uczyniłeś sobie zawód, to nie jest godne wzdargy”<sup>408</sup>).

Metafora tańca służy Bieńczykowi także do podważenia wiary w referencyjną moc języka, w zdolność literatury do przekazania doświadczenia zmysłów. Utrzymany w konwencji *gonzo* tekst *Werwa i drzenie* (będący częścią eseistycznego zbioru *Jabłko Olgi, stopy Dawida*) jest fikcjonalizowaną relacją z udziału w karnawałowym przemarszu szkół samby w Rio de Janeiro. Na zasadzie ekstrapolacji, możemy przypisywać narratorowi tego tekstu chwiejną, biograficzną jedność z osobą interpretującą słynny dwuwiersz-fugę Mickiewicza w eseju *Wyjście Czejenów* [JO, 313–314], a więc z Markiem Bieńczykiem – przyjacielem Doroty i Olka (Siwickiej i Nawareckiego), nazwanych w innym miejscu „porządnymi filologami” [JO, 313]. Kierując się logiką „ciągu autograficznego”<sup>409</sup>, osobę tę można także łączyć z owym *homo theoreticusem*, usiłującym nauczyć się porządnego, akrobatycznego oddechu w *Kontenerze*. Sięgając po metaforę tańca, po raz kolejny podważa Bieńczyk (literat i filolog) zdolność literatury i filologii do zniesienia fałszującego życiowe doświadczenie kartezjańskiego dualizmu myśli i rzeczy, umysłu i ciała, znaku i jego desygnatu. W metaforze tej objawia się modernistyczna wiara w możliwość przewyciężenia ontologicznej dwoistości poprzez odwołanie się do synestezji, do połączenia w cielesno-duchową jedność wrażeń odbieranych wielością zmysłów. Odbywający się na brazylijskim sambodronie spektakl taneczny jest połączeniem hipersensualnie odczuwanych wrażeń: dźwięku („w sferze odczuć to trąby zdolne obudzić zmarłego na Sąd Ostateczny”) [JO, 88], ruchu („lewituję z przejęcia”) [90], gestu („czuję, że to jest gest mojego życia, najlepszy, jaki mógł mi się zdarzyć”) [98], obrazu („dziecięcy zachwyty na widok obrazków przed oczyma”) [90], smaku („tego się smakuje żarłocznie, całym sobą, jakby uszy stawały się bramą ust, bo to jest werwa, najpiękniejszy smak”) [89] i na sam koniec alegorycznej opowieści, będącej podstawą tanecznego spektaklu („Alegorie-platformy są jak tytuły rozdziałów albo ich streszczenia”) [94]. Wszystko to zlewa się w feerię różnorodnych brzmień, ruchów, „barw, piersi, brokatu, neonów i pióropuszy” [92]

<sup>407</sup> Zob. Platon, *Kratylos*, przeł. W. Stefański, Wrocław 1990, s. 20.

<sup>408</sup> F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Łódź 2012, s. 17.

<sup>409</sup> M. Wołk, *Autografia...*, *op. cit.*, s. 92.

i rozmaitych, nieprzystających do siebie alegorii, przedstawianych przez poszczególne szkoły samby (pochody don kiszotów, żywych inscenizacji malarstwa Fridy Kahlo, religii świata, dziejów ludzkości, cyberludków). Odnoszę wrażenie, że cały ten *quasi*-reportaż można także uznać za alegorię metody eseistycznej Bieńczyka, polegającej na tworzeniu swego karnawału form literackich (fikcja, proza autobiograficzna, pastisz, poezja, reportaż, ekfrazja), a także pozaliterackich (jak zamieszczone na końcu *Książki twarzy* ilustracyjne *silva rerum*), na łączeniu krańcowo odmiennych wrażeń zmysłowych oraz przedstawianiu na pozór skrajnie różnych aktywności życiowych (nauka, literatura, sport, enologia, senselierstwo) oraz rozmaitych dziedzin humanistycznej i egzystencjalnej refleksji (*Sportiva, Melancholica, Sensualica, Picturesca, Romantica, Geografica, Translativa, Romanesca*) [KT, 447–448]. Taki sposób konstruowania tekstu wpisuje się w klasyczną, taneczną formułę eseju, w ową luźną regułę nakreśloną bodaj po raz pierwszy przez Montaigne’a w *Próbach*:

Lubię krok poetycki, skoczny i posuwisty: jest to sztuka, jak powiada Platon, letka, płocha, natchniona. [...] O Boże, ileż piękności jest w tych jurnych wybrykach i w tej odmienności; i to tym więcej, im bardziej mają w sobie coś przygodnego i niedbałego! Czytelnik to nieuważny traci z oczu mój przedmiot, nie ja: zawsze się odnajdzie w kąciku jakieś słowo, które, mimo iż zwięzłe, snadnie wszystko zgromadzi do kupy. Idę za mą fantazją, bez ładu i miary: styl mój i dowcip wałęsają się jednym krokiem. Trzeba dopuścić w sobie nieco szaleństwa, kto nie chce popaść w tyleż i więcej głupoty<sup>410</sup>.

Akrobatyczne, taneczne, karnawałowe szaleństwo prozy Bieńczyka, podobnie jak u Montaigne’a, jest wyrazem nieufności w stosunku do heurystycznej czystości wywodów. Autor *Książki twarzy* stara się niejako odchodzić od opisywanej przez Foucaulta „zasady spoistości”, będącej „niemal moralnym nakazem: nie mnożyć niepotrzebnych sprzeczności; nie dać się zwieść małym różnicom; [...] nie zakładać, że dyskurs ludzi jest nieustannie rozsadzany od wewnątrz przez sprzeczność ich pragnień, wpływów, jakim ulegli, czy warunków, w których żyją”<sup>411</sup>. Formacje dyskursywne, dążące do ustanowienia teleologicznych zasad, skrywają „chropowatość”, fragmentaryczność i nieciągłość własnych reguł pod fasadą „aktów transcendentálnych”<sup>412</sup>. Niejako w opozycji do idealizmu owych scalających konstruktów Bieńczyk zdaje się wyrażać przekonanie, że tylko taneczna, frenetyczna, eliptyczna, zmienna i odwołująca się do wielości zmysłów forma eseju jest zdolna wyrazić prawdziwe doświadczenie człowieka-akrobata: bytu żyjącego w napięciu między skrajnościami, umysłu

<sup>410</sup> M. de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1985, t. 3, s. 221.

<sup>411</sup> M. Foucault, *Archeologi wiedzy*, *op. cit.*, s. 175.

<sup>412</sup> *Ibidem*, s. 235.

oscylującego między euforią a depresją, między uniesieniem a letargiem. I nawet jeśli tancerz-akrobata odgrywa czasem rolę pochylającego się nad kartką papieru *homo theoreticus*, pragnącego zrozumieć to, co go spotkało tam, na rozpiętej linii, niebawem ogarnia go uczucie tęsknoty za tamtym cielesnym, pozadyskursywnym doświadczeniem:

Sięgnę nawet po jakieś karnawałowe książki, po socjologiczne rozprawy, lecz bez większego zapału. Nie mam ochoty odkrywać prawideł i znaczeń rólki, którą odegrałem. Bo przez kolejne dni, przez bardzo długi jeszcze czas przed zaśnięciem, gdy tylko zamknę oczy, jakaś dośrodkowa siła będzie zagęszczała tamto doznanie, przywracała tamto apogeum, wpychała mnie na tor, na którym będę w amoku, w bezgranicznym szczęściu, drobił kroczi i machał dłońmi przy gardłowym zawodzeniu Gilsinho, śpiewaka mojej szkoły, mojej Portela. *Minha águia guerreira / vai voltar / viajar / pousar no sonho / de ganhar o carnaval / e conquistar o mundo virtual*. Nie wszystko rozumiem. I o to chodzi [JO, 102].

Chodzi o to, że eseistyczne, taneczno-akrobatyczne szaleństwo – a więc odrzucenie spójności wywodu, pozostawienie w tekście owej nie do końca zrozumiałej przestrzeni „pomiędzy”, odtwarzającej i zarazem podtrzymującej realne, egzystencjalne napięcie – jest przez Bieńczyka cenione wyżej niż idealizm wszystkowskoniaśniającej teorii, ścisłej reguły, unicestwiającej beznamiętnie (niczym Kronos – „pożerca rzeczy”) niepowtarzalność istnienia.

### 3.6. Esej jako kontener i fuga

Obok obrazów tańca kluczowe znaczenie dla zrozumienia Bieńczykowej formuły eseju mają komplementarne metafory kontenera (wielościanu, solery) i fugi (ucieczki). „Kontener” to nie tylko tytuł jednej z książek Bieńczyka, ale także obraz całej jego twórczości, której zasadą jest łączące gromadzenie rozmaitych tekstów kultury, traktowanych jako „odskocznie” umożliwiające tekstowym podmiotom fugę w inne, imaginacyjne przestrzenie. Umykając przed uwięzieniem istnienia w jednym wzorcu, formule bądź regule, ucieka również autor *Melancholii* przed zamknięciem swego pisarstwa w określonej formie gatunkowej. Twórczość tę można uznać za ciąg ucieczek od jednolitej, spójnej wizji świata w przestrzenie tematycznej i gatunkowej nieokreśloności, amorficzności, co stanowi nie tylko preferencję estetyczną, ale także – jak zauważa Jakub Momro – jest etycznym wyborem podmiotowości świadomej własnej „skrzywionej”, „niepoprawnej”, „ukośnej” perspektywy<sup>413</sup>. Jest także wyrazem moralnego zdystansowania, poprzez ćwiczenie się w cioranowskiej poetyce ironii i klęski [zob. OD, 330], będącej antidotum przeciw podejrzanym projektom utopijnym. Ochroną przed skazą nadmiernej jasności i porządku jest ucieczka w miejsca nieokreślone, w przestrzenie niedające

<sup>413</sup> J. Momro, *Nieśmiertelne...*, *op. cit.*, s. 60.

się pomieścić w totalizujących wizjach naukowej lub ideologicznej przejrzystości, których ciemna strona ujawnia się w formach przemocy wpisującej się w mechanizmy władzy-wiedzy.

W literackiej „fugologii” autora *Terminalu* można wyróżnić dwa przenikające się wymiary: polityczny, obejmujący ucieczkę jednostki spod jarzma władzy, i egzystencjalny, w którym imperatyw rejterady, dezercji, wymykania się zostaje podniesiony do rangi konstytutywnego aksjomatu ludzkiego doświadczenia. Pierwszy z wątków bodaj najwyraźniej ujawnił się w *Tworach* (powieści o poszukiwaniu bezpiecznego azylu w czasach Zagłady), uwytatniając jednocześnie całe spektrum zagadnień natury egzystencjalnej, takich jak opozycja między przemocą władzy a wolnością jednostki, poszukiwanie schronienia i niemożliwość życia w ukryciu, życie w masce, przebraniu, kompulsywność gestu ucieczki, ucieczka jako ruch etyczny, śmierć jako ostateczna forma ucieczki lub imaginacyjna fuga w idyllę, w świat „poematów naiwnych”, w słowną konwencję sprzed epoki pieców<sup>414</sup>, jak w dialogu Anny i Marcela, utrzymanym w bukolicznym metrum *Laury i Filona*:

– [...] Pójdziemy wkrótce, jutro, tam razem, ponoć w tym mieście hotel jest; gdzie za pieniądze oraz diamenty znów własne życie można mieć. Bardzo daleko stąd nas zabiorą, do szwajcarii, gdzie schną łzy; i tam będziemy jeszcze szczęśliwi, jak być umiemy tylko my; i tam będziemy jeszcze szczęśliwi, jak być umiemy tylko my. [...]  
– Twoje ciche słowa bardzo pięknie brzmią. Twoje usta pragną, a twe oczy lśnią. Rzecz jednakże w tym, moja żono, jest, że zamiast szwajcarii czeka raczej piec [TW, 124].

Ucieczka przed opresją władzy schodzi na dalszy plan w eseistyce Bieńczyka. Autor tomu *Jabłko Olgi, stopy Dawida* zdaje się odczytywać w postaciach zbiegów szczególną figurę bytu umykającego przed zamknięciem w więzieniu myśli, języka, tożsamości, formy, ale także Historii. Ucieczki widziane w tych kontekstach są tyleż konieczne, co niemożliwe i absurdalne; świat bowiem jawi się jako melancholijne więzienie-labirynt, w którym każda droga wiedzie donikąd, ku ślepemu zakończeniu (jak w eseju *Labirynt wiecznego tułacza* z tomu *Melancholia*). Dlatego ucieczki są raczej sposobem istnienia niż drogą prowadzącą od uwiezienia ku uwolnieniu. W takiej perspektywie egzystencjalnej rodzi się figura „artysty ucieczek” (określenie zapożyczone od Johna Maxwella Coetzee [JO, 325]), którego ryzykowne fugi są akrobatyczną sztuką ciągłego, przeciwnaturalnego utrzymywania się „na czubkach palców” (wedle metafory przyswojonej przez Bieńczyka z *Dziennika* Kafki [JO, 318]). A skoro

---

<sup>414</sup> W powieści *Tworki* imperatyw ucieczki przed konwencjami paradoksalnie współlistnieje z potrzebą szukania w nich ocalenia, co trafnie uchwycił Wojciech Browarny: „Stosując do powieści Bieńczyka paradoks przypisywany prozie autorefleksyjnej, można powiedzieć, że tworzenie autentycznego znaczenia jest możliwe wyłącznie poprzez podejrzliwość wobec konwencji (i weryfikowanie ich), lecz tylko dzięki konwencji dochodzi do przekazywania i nadawania znaczenia” (*idem, Opowieści..., op. cit.*, s. 278–279).

dla autora *Kontenera* pisanie jest nie tylko „robieniem” literatury, ale przede wszystkim autokreacją, nieustannym wypróbowywaniem i przepisywaniem siebie, staje się jasne, dlaczego stale poszukuje on formy nie tylko zdolnej pomieścić w sobie doświadczenie fugi, ale także będącej samą ucieczką.

Najnowszym owocem owych „fugologicznych” poszukiwań jest zredagowana przez Marka Bieńczyka i opatrzona przezeń obszernym wstępem antologia *Krzywo jedzie, kto ucieka. Ucieczki w czasach romantyków*. Mam wrażenie, że nieco kapryśna, pozbawiona wyraźnej naukowej metody, splątana konstrukcja tej książki wyrosła w sposób organiczny z przedłużenia eseistycznych ucieczek autora *Przezroczyście*. Autor antologii przyznaje się do napotkanych przez siebie metodologicznych trudności: „Ale dlaczego »ucieczki«? Temat tak bardzo, *nomen omen*, ulotny, nieostry, [...] tak słabo poddający się uogólnieniom i próbą klasyfikacji, i tak słabo zakorzeniony w jakimkolwiek języku badawczym, w jakiejkolwiek metodologii? Pozbawiony właściwie istotniejszej przedmiotowej bibliografii? W tym przypadku wytłumaczenie się z mojego wyboru wydaje się szczególnie trudne” [KJ, 17]. Wśród pretekstów do stworzenia antologii wymienia Bieńczyk lektury młodości, w tym *Podróż za jeden uśmiech* Bahdaja, *Ostatniego Mohikanina* Coopera, a także późniejszą fascynację *Marią Malczewskiego* i „ucieczkowymi” filmami w rodzaju *Jesieni Czejenów* Johna Forda. Trudności w ujęciu tego tematu w formę spójnej, skodyfikowanej „fugologii” biorą się zapewne z samej natury tego zjawiska, wyrastającego – jak przekonuje autor *Książki twarzy* – z nieprostoliniowej motoryki ludzkiego życia, będącej „ruchem odchodzenia, odbiegania, zbaczania z głównych traktów” [KJ, 20]. Stąd także tytuł antologii – cytat z *Ucieczki* Mickiewicza. Jeśli bowiem, zgodnie z eseistyczną formułą Bieńczyka, pisanie i życie stapiają się w jeden amalgamat, można śmiało powiedzieć, że krzywo jedzie także ten, kto podejmuje się pisania o fudze.

Autor antologii stara się jednak stawiać pewne punkty orientacyjne i zakreślać granice swego przedzierania się przez gąszcz fugologicznego *silva rerum*. W ujęciu diachronicznym wybór obejmuje teksty powstałe w czasach preromantycznych i epoce romantycznej, traktowanej szeroko, jako że obejmującej pierwsze sześć dekad XIX wieku (z niewielkimi odstępstwami). Obok fragmentów tekstów Casanovy, Hölderlina, Scotta, Schillera, Byrona, Stendhala, Coopera, Mickiewicza, Fredry, Malczewskiego, Słowackiego czy Krasińskiego sięga Bieńczyk na przykład po urywki z twórczości żyjących na przełomie epok „późnych wnuków” romantyzmu: Baudelaire’a, Norwida, Dumasa, Balzaca, Dickensa, Hugo. Teksty uwzględniają dwie strony fugi: perspektywę ściganych i ścigających, przy czym literatura fikcyjna i teksty poetyckie sąsiadują z pamiętnikami sybiraków, listami gończymi, artykułami prasowymi poświęconymi słynnym uciekinierom, ogłoszeniami zamieszczanymi w prasie



i dziennikach urzędowych w związku z uciezkami chłopów, służących oraz dezercją żołnierzy. Rozmaitość materii zmieszanej w owym książkowym pojemniku można potraktować jako swoisty „urobek” eseistycznego kopania „tunelów i podkopów przez zastały język” [JO, 339]. Łatwo zauważyć, że obok tekstów nigdy wcześniej nie cytowanych przez autora *Melancholii* znaczna część literackich „ingredencji” wchodzących w skład tej książki pojawiała się już w jego tomach eseistycznych. W osobnych rozdziałach zostały zebrane teksty oświetlające zagadnienia uciezek od strony ich impulsu i taktyki, typologii uciekinierów (zesłańcy, galernicy, dezercerzy), dialektyki fugi i pościgu, nieostrej, umykającej tożsamości uciekinierów (np. widzianej w krzywym zwierciadle listów gończych), miejsca i przyczyn uciezek oraz innych wątków, niemieszczących się w choćby prowizorycznych kategoriach. Wolno sądzić, że pośród tego „ogrodu wszelkiego rodzaju” zasadnicze znaczenie dla interpretacji całej antologii ma wcześniej cytowany – w niniejszym rozdziale, ale przede wszystkim w esejach Bieńczyka – Mickiewiczowski dwuwiersz: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domku i gniazdeczka –” [KJ, 81]. Mieści się w nim melancholijna tęsknota za przebywaniem w nieokreślonej, heterotopicznej przestrzeni, będąca wyrazem potrzeby zerwania z sobą samym, duchowej secesji w sferę niepochwytności, konwersji poprzez dynamiczne przemieszczenia Siebie. Czyżby autor, publikując ten tekst na początku antologii, chciał podkreślić, że jedyna skuteczna fuga możliwa jest poza jakimkolwiek uchwytym celem? Taką intencję potwierdzałby ostatni tekst wyboru, wyimek z *Pana Alfonsa* Słowackiego: „– Muszę uciekać – Dlaczego? – *That is the question?*” [KJ, 506], w którym zawiera się melancholijna, histeryczna zasada fugologicznej kinetyki: im więcej w człowieku nieokreśloności, tym silniejsza potrzeba ucieczki poza siebie.

Kierując się ową zasadą w eseistyce, miesza Bieńczyk w tekstowym pojemniku wiele wątków, cytatów, poetyk, odmawiając zadomowienia się w jakiegokolwiek formie, dokonując ucieczki od wszelkich skalających metod. Esej-kontener nie jest zatem sparametryzowanym nośnikiem treści, jak mogłaby wskazywać słownikowa definicja owego zbiornika („bardzo duży pojemnik o znormalizowanych wymiarach, do przechowywania towarów podczas transportu”<sup>415</sup>), lecz nieznormalizowaną, „bardziej pojemną” formą Siebie<sup>416</sup>, zdolną połączyć

---

<sup>415</sup> *Nowy słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 352.

<sup>416</sup> Dariusz Nowacki zwraca uwagę, że słowo „kontener” pochodzi od angielskiego czasownika *contain*, „a więc podsuwa nie tylko czasownik »zawierać« czy »mieścić«, lecz także »opanować«. Szybko dodajemy potoczne »ogarnąć«, a stąd już prosta droga do powiadomienia, że Bieńczyk »ogarnia jak najbardziej« i to nawet to, co »ogarnąć« niezwykle trudno (temat straty/pustki/żałoby)”. W tym znaczeniu esej-kontener byłby zatem także przestrzenią walki o rozumienie własnego doświadczenia, podejmowania niekończących się prób opanowania i pojęcia własnego zmartwienia (zob. *idem, Zmartwiony. O Kontenerze Marka Bieńczyka*, [w:] *Fragmety dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk 2021, s. 206). Piotr Bogalecki zwrócił mi uwagę na jeszcze inną, interesującą możliwość rozumienia formy kontenera. Otóż w psychologii mówi się

wszystko ze wszystkim w dowolnym porządku. Nie jest gatunkowym wehikułem do przemieszczania dyskursywnego kargo z punktu A do punktu B, lecz formułą tworzoną na bieżąco, wyłaniającą się z kolejnych podróży, przemieszczeń i ucieczek sylleptycznego podmiotu. Kontener jest uciekającym człowiekiem-pojemnikiem, czerpiącym energię fugi z niesionego w sobie niejednorodnego, życiowego bagażu. W mikrofabule *A dnia owego* – będącej, moim zdaniem, raczej pastiszem, tonującym grobową powagę przy pomocy autoironii, niż przejmującą „opowieścią hagiograficzną”<sup>417</sup> – eseistyczny podmiot zakłada maskę świętego Krzysztofa (grec. Christophoros, „niosący Chrystusa”), by uczynić z siebie kontener (solere) wypełniony oddechem umierającej matki. Ciągnąc dalej tę etymologiczną zabawę, można by rzec, że Christophoros staje się żywą amforą (*amphora*). W apokryficznej opowieści Bieńczyka drugim brzegiem, ku któremu umyka człowiek-kontener, niosąc w sobie oddech zmarłej matki, jest literatura. Gdy siada przed komputerem, „wpatrzony w ekran jako w witraż w nieznanym mu kościele” [K, 287], doświadcza transsubstancjacji: siebie-kontenera w tekst-kontener, życia w autokreację, zmartwionego ciała w słowo (pismo) zmartwienia.

Bieńczykowy koncept kontenera jedynie częściowo koresponduje z Barthesowską koncepcją powieści:

Byłaby ona formą obszerną, zdolną wchłonąć różnego rodzaju zapisy czy wypowiedzi, to bardziej fabularne, to bardziej eseistyczne, to pastiszowe (w pastiszach lubował się też Proust), to dziennikowe (jak być może *Dziennik żałoby*), to opowiadające, i jeszcze, i jeszcze. Za każdym razem nowy przytup, nowe uderzenie pióra. Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy, dającym w zamian zewnętrzny kształt [K, 183].

Kontener Bieńczyka mieści w sobie, co prawda, ową różnorodność materii, lecz nie tyle jest stabilną formą opakowania myślowej treści (dającą zewnętrzny kształt), ile pojemnikiem organicznie dopasowanym do własnej zawartości. Jean Starobinski dostrzegł w formule eseju tego rodzaju anamorficzość, przypominając, że wśród konotacji łacińskiego rzeczownika *exagium*, oznaczającego esej, znajduje się między innymi słowo *examen*, definiowane nie tylko jako „egzamin”, ale także jako „rój pszczół” lub „stado ptaków”. Esej oznaczałby zatem „werbalny rój”, z którego słowa wyzwalają się i wzlatują<sup>418</sup>. Efektem kolejnych tekstowych

---

o kontenerowaniu emocji dziecka, to jest o pełnieniu przez rodzica roli „pojemnika” pozwalającego rozładować zbyt silne emocje dziecka. Przenosząc ten koncept w sferę praktyki pisarskiej, można postrzegać uprawianie literatury jako kontenerowanie: tekst-kontener pozwala podmiotowi (i piszącemu, i czytelnikowi) nazwać i pomieścić trudne emocje, rodzące się w związku z traumatycznymi, granicznymi doświadczeniami.

<sup>417</sup> Zob. I. Gielata, *Poetyka żalobnego gestu (wokół Kontenera Marka Bieńczyka)*, [w:] *Fragmenty...*, op. cit., s. 199.

<sup>418</sup> J. Starobinski, *From “Can One Define the Essay?”*, [w:] *Essayists on the Essay*, red. C.H. Klaus, N. Stuckey, Iowa 2012, s. 110–111.

przemieszczeń, zerwań, „skoków w bok”, wzlotów jest ruchomy, fraktalny esej-kontener, tekst, będący miejscem bez wyraźnego centrum czy punktu zaczepienia, mgławicowy, niepochwytany, wewnętrznie rozwibrowany, pełny napięcia i niepokoju, a jednocześnie na swój sposób, organicznie uporządkowany. Analogiczna metaforyka towarzyszy w *Kontenerze* obrazom rozsypanej zawartości kosmicznego pojemnika, rojących się jętek, „tańczących”, „układających się w różne figury” [K, 258], przedmiotów zrzucanych z góry do kontenera-śmietnika, unoszącego się w powietrzu smrodu-szarańczy, wirujących gołębi [K, 128–136].

U podstaw ucieczek, będących *modus vivendi* i *modus scribendi* eseistycznych person Bieńczyka, leży poczucie, że dyskursywna utopia, będąca iluzją jedności i pełni, jest epistemologicznie i etycznie wątpliwa. Stąd jedyną akceptowalną formułą pisarską jest tekstowa heterotopia, w znaczeniu jakie nadał temu terminowi cytowany przez Bieńczyka w *Melancholii* [M, 50] Foucault, interpretujący *Bibliotekę Babel* Borgesa:

Śmiałem się z tego tekstu Borgesa długo, choć odczuwałem też niepokój, niejasny i trudny do przewyciężenia. Może dlatego, że w ślad za nim rodziło się podejrzenie, iż istnieje gorszy nieład niż inkongruencja i zestawienie niestosownych rzeczy; byłby to nieład, który powoduje, że wielka liczba możliwych łańcuchów migocze w pozbawionym praw i geometrii wymiarze heterokliczności. Należy rozumieć to określenie jak najdosłowniej: rzeczy są tu „wpisywane”, „stawiane” i „umieszczane” w tak różnych pozycjach, że nie można znaleźć łączącej je przestrzeni, określić łączącej je przestrzeni, określić podtrzymującego je wspólnego miejsca. Utopie niosą pocieszenie; choć realnie nie mają miejsca, rozkwitają w cudownej i jednolitej przestrzeni – oferują miasta z szerokimi ulicami, uprawne ogrody i gościnne krainy, nawet jeśli dostęp do nich bywa wątpliwy. Heterotopie niepokoją, bez wątpienia dlatego, że sekretnie podminowują język, że przeszkadzają nazywać to i tamto, że rozbijają nazwy pospolite albo je komplikują, że od razu rujnują „syntaksę”, i to nie tylko tę, która tworzy frazy – bo również syntaksę mniej jawną, która pozwala „utrzymywać” (równocześnie i wzajemnie) słowa i rzeczy. Toteż utopie zezwalają na opowieści i dyskursy, wywodzą się bowiem wprost z języka, z fundamentalnego wymiaru *fabulae*; heterotopie (tak często pojawiające się u Borgesa) wyjaławiają zdanie, ograniczają zasięg słów do nich samych, od początku podważają wszelką możliwość gramatyki – kładą kres mitom i narzucają sterylność liryzmowi fraz<sup>419</sup>.

Bieńczykowy kontener (jako formuła życia i pisania, foucaultowskiego „sobąpisania”<sup>420</sup>) wyrasta z myślenia secesjonistycznego i heterotopicznego, etycznie dowartościowującego doświadczenia utraty, niepełności, ułomności i melancholijnego ciężaru istnienia („nic nie mówi, wszystko ciąży”<sup>421</sup>). Z tego samego źródła czerpie także myśl platońska, poszukując jednakże lekarstwa na ułomność bytu w koncepcji świata idealnego. Platońskim ideałem

<sup>419</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 7.

<sup>420</sup> Zob. A. Czyżak, *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literatury” 2019, nr 9, s. 42.

<sup>421</sup> G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 62.

kontenera byłaby zatem bryła doskonała, pojemnik znormalizowany, zdolny pomieścić rzeczywistość w przejrzystej formule. Obrazem tego rodzaju ideału jest sterylna szklana kula albo klosz, będące powtarzalnym motywem prozy Bieńczyka<sup>422</sup>. Podążając za Mussetem, autor *Terminalu* zdaje się wyrażać przekonanie, że po doświadczeniu rewolucji francuskiej (i XX-wiecznych kataklizmów dziejowych), po skompromitowaniu się Historii, życie „pod kloszem” nie jest już możliwe bez poczucia udziału w rzeczywistości fasadowej, pozbawionej jakiegokolwiek treści. Stąd jedyną możliwą formą jest pojemnik anamorficzny, tekstowa formuła będąca produktem wszystkich ucieczek „człowieka-fugi”, niezdolnego do prowadzenia innego życia, jak tylko w następujących po sobie secesjach, w kolejnych wariantach Siebie: „ułomnego podmiotu, kształtującego się w tej rzeczywistości negatywnie, uciekającego od siebie, od pełnej podmiotowości, postrzeganego jako odpadek czy rozbitek, lecz będącego głęboko, w całej swej realności, egzystencjalną prawdą epoki” [OD, 96]. Niepełność, ułomność, nieokreślone, melancholijne poczucie wybrakowania i utraty rodzi w kreowanych przez Bieńczyka podmiotach imperatyw przemiany, której celem nie jest jednak uleczenie chorej duszy, lecz etycznie motywowane podtrzymywanie secesjonistycznego stanu choroby, który z moralnego punktu widzenia wydaje się znośniejszy niż „zdrowe” życie pod szklanym kloszem idei. W mikrofabule *Dzielnica* kontener występuje jako pojemnik, do którego wrzucane są przedmioty zgromadzone przez kobietę cierpiącą na zespół Diogenesa. To co śmierdzące, ohydne, odrzucone, wyparte, nieuporządkowane pozwala ujawnić przemoc skrywaną pod fasadą porządku i formy. To z pobudek etycznych rodzi się pokusa, by „coś rozluźnić w głowie, odpuścić kontrolę”, „przewrócić porządek, nieźbornie się poruszyć, poczuć własną kruchość”, stać się jak stado gołębi – owych „niewinnych skurwysynów” [K, 135], żyjących z dnia na dzień i karmiących się tym, co odrzucono. Tego rodzaju pragnienia są jednym z głównych źródeł pozytywnej waloryzacji nieporządku, nieufności wobec „zastałej formy” uniemożliwiającej jakąkolwiek przemianę podmiotu.

Konwersja człowieka-fugi jest jednocześnie konwersją tekstu-fugi, dążącego do anamorfozy, która, jak dowodzi Bieńczyk,

znaczy wedle swej genealogii (*ana-morphe*) wspięcie się (*ana*) od kształtu (*morphe*) czy może raczej odwrót, odejście od danego kształtu do innego – po to, by osiągnięta została nowa, już zmieniona, odkształcona forma. Przedrostek *ana-*, mówiący właśnie o odejściu „poza” (kierunek odejścia jest pionowy, w górę) przywołuje na myśl platońską „anamnezę”: odnalezienie w pamięci tego, co było nam znane w świecie – tam wysoko – idei. Ale w melancholijnej anamorfozie ruch porzucania oglądanych form, przekształcania je w inne, nie zna oczywiście żadnego idealnego odniesienia,

---

<sup>422</sup> Zob. np. *Szklany dzwon (O teatrze Alfreda Musseta)* [OD, 87–107].

poza Nic, jedyną uchwytą dla melancholii istotą rzeczywistości. Jeśli melancholia jest platońska, to w negatywnym właśnie odwróceniu: w przewrotnym dążeniu do takiej idei pierwszej, która jest pustką, miejscem, gdzie wraca się ze świata form, „pustym grobem” z wiersza Baudelaire’a [M, 98–99].

A jednak, pomimo owej pustki, a więc także pomimo zaniku zewnętrznego, wertykalnego atraktora w postaci Platońskiej idei czy też chrześcijańskiego Boga, konwersja człowieka-fugi (tekstu-fugi) nadal zachowuje swój pionowy kierunek. W *Kontenerze* wielokrotnie powraca motyw wirujących w powietrzu kształtów: geometrycznych brył, prostopadłościanów, kubików, trumien. Jeśli w owych powietrznych wizjach zawiera się jakakolwiek idylla, nie jest nią ideał formy, w której można by się schronić i zamieszkać niczym w zaświatach, ale dwuznaczna Nicość, będąca z jednej strony nieznośną pustką po śmierci matki, z drugiej – wyzwoleniem od przymusu bycia czymkolwiek. Wirujący w powietrzu kontener-rój to byt dotkliwie krótkotrwały, a jednocześnie istnienie uwolnione spod jarzma zmartwienia i śmiertelnej, podatnej na stratę podmiotowości, będący sobą i jednocześnie czymś innym, to także tekst wyrwany z własnych ram; kontener to życie i literatura, które jak Szekspirowski czas wyskoczyły z własnych kolein („*out of his joints*”) [zob. M, 59]. Bieńczykowy koncept pojemnika jako rodzaju formy czystej i przejrzystej (a więc nieokreślonej) łączy pewne pokrewieństwo z omawianym przez Sloterdijka gestem odrzucenia przez modernistów wiedeńskich ornamentalizmu pierwszej secesji. Jak dla tamtego modernizmu rezygnacja z nadmiaru formy była „czynem etycznym”, wyrazem stylu „quasi-cysterskiego”, ugruntowanego w „trynitaryzmie Przejrzystości, Prostoty i Funkcjonalności”<sup>423</sup>, tak dla Bieńczyka eseistyczna anamorfoza jest ideałem tekstu oczyszczonego ze wszelkich śladów tożsamości, stawiającym się w opozycji do Miłoszowej idylli wszechogarniającego, prawdziwego zdania:

Miłosz chciał retorycznie wszystkiego, chciał pomieścić w swoim zdaniu również swą wielką, niewyczerpaną pamięć; w moim skromnie przystawionym do niego (tam, na korcie tenisowym) pragnieniu o jednym jedynym zdaniu mieściła się raczej, co zrozumiałem później, odwrotna intencja, przeciwne zawołanie: żadnych śladów [P, 57].

Jeśli Bieńczykowe formuły kontenera i fugi mieszczą w sobie niezwykle różnorodność tematów i gatunków literackich, to celem owego nagromadzenia nie jest osiągnięcie ideału pełni, lecz przeciwnie – wywołanie efektu mgławicowości, nieokreśloności, nieciągłości i rozmycia, bycia jednocześnie tym samym i czymś zupełnie innym. Temu także służy

---

<sup>423</sup> P. Sloterdijk, *Musisz..., op. cit.*, s. 194.

stosowana przez eseistę poetyka cytatu, kryptocytatu, centonu. Nawiązując do Roberta Burtona, stawia się autor *Melancholii* w roli prestigitatora, wyjmując ze swojego magicznego kapelusza-kontenera fragmenty tekstów kolejnych autorów, reprezentujących rozmaite epoki i style, pozwalając im na krótkie, efemeryczne życie w tekstowym świecie, by już po chwili zamienić je w kolejne postaci, teksty, dzieła sztuki, za którymi można ukryć własną tożsamość, stworzyć „dzieło w tym osobiste, że bezosobowe” [M, 37–38]. Technika ta współgra z nieostrymi kategoriami eseistycznego autobiografizmu<sup>424</sup>, sprawiając, że „ja” eseistyczne staje się bytem niepochwytnym.

Poetyka zapożyczeń jest dla Bieńczyka (podążającego za myślą Kierkegaarda) wyrazem odmowy bycia sobą i jednocześnie nigdy w pełni nie spełnionego pragnienia bycia kimś innym. Kolejne cytaty znaczą ślad ucieczki ku coraz to nowym tożsamościom, z których żadna nie jest ostateczną. A jednocześnie dla pisarza reprezentującego melancholijną postawę egzystencjalną zapożyczenie jest ucieczką od zastanych form wyrażania siebie w języku, fugą „pod prąd, przeciwko językowi” [M, 39]. W eseistycznej fudze-kontenerze dokonuje się zatem swoista kontaminacja, przemieszanie cytowanych fragmentów, by uciec od nieadekwatności wszystkiego, co już zostało wypowiedziane. Jak pisze Bieńczyk: „Nie mogąc mówić o sobie wprost, musi język rozkruszać, przenicowywać, dokonywać w nim przetasowań, jak w anagramach odwracać kolejność (liter, słów, zdań)” [M, 39]. Ćwicząc tego rodzaju językową „gibkość”, pisarz dokonuje eseistycznej i akrobatycznej ucieczki w ową sferę nieokreśloności, którą Foucault nazywa mianem „niemyślanego”, mieszczącego się poza „osadem języka”, owego Innego, które „nie mieści się w człowieku jako zakrzepła natura, czy też nawarstwiająca się historia”, ale jako „ciemne miejsce”<sup>425</sup>. Niemyślane ujawnia się w prozie Bieńczyka w powtarzalnym motywie ciemnej, porowatej bryły rodem z *Melancholii I* Dürera, na powierzchni której przebija się ledwie widoczny, mglisty, nieokreślony zarys twarzy. Ów tajemniczy obiekt tkwi między dziesiątkami rozrzuconych przedmiotów i symboli, nie układających się w jakikolwiek stabilny porządek, hierarchię, sens. Migotliwe znaczenie obrazu rodzi się gdzieś pomiędzy poszczególnymi jego elementami; odbija się w każdym z nich niczym refleks światła z nieznanego źródła, ślizga się po powierzchni jak ciemne zacieki na powierzchni bryły. Niczym na jakiejś cudownej szybie widać przebarwienia, które są twarzą i jednocześnie nią nie są. Obraz ten przywodzi na myśl koncepcje ujmujące egzystencję

---

<sup>424</sup> Na temat nieostrych kategorii autobiografizmu w eseistyce pisała interesująco Dobrawa Lisak-Gębala w: *eadem, Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków 2016, s. 319–320.

<sup>425</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 293.

i literaturę jako rodzaj niebinarnego splątania, anamorficznej nieoznaczoności bytu. Jak to ujęła Anna Krajewska: „Obiekty, rzeczy, zjawiska, materie udzielają sobie swoich tożsamości. Rodzi się aporia jedności w wielości. Można być równocześnie razem i osobno”<sup>426</sup>. W eseistyce Bieńczyka napięcie powstaje w nieokreślonej przestrzeni pomiędzy tematami, motywami, symbolami, formami, przebłykuje w splątaniach dyskursu, w rozmytych strefach pomiędzy istnieniem w obrębie kartezjańskiego *cogito* a niemyślanym [zob. M, s. 38], w rozstępach między słowami a milczeniem, bytami a nicością. W jednym z wariantów opisu unoszącego się bloku metafora kontenera spotyka się z metaforą powietrznego, akrobatycznego tańca. Wirująca bryła to pogrąża się w letargicznym bezruchu („raz – zda się – są to miękkie fale omdlenia, które wprawiają wszystko w prawie nieruchomy, stojący melancholijny trans” [K, 82]), to zaczyna pulsować czymś wyrazistym, poruszać się w jakimś rytmie („jak tancerz, który utracił taniec, do muzyki, która wygasła albo nigdy nie powstała” [K, 83]).

Podobną przemienność można dostrzec w sposobie wykorzystywania materii autobiograficznej w eseistyce Bieńczyka. Autor zrazu wypowiada się z dystansu, jako badacz-humanista, skrywając własną tożsamość za cytatami czy interpretacjami utworów literackich i plastycznych (np. Barthesa, Prousta, Melville’a, Canettiego, Dürera, Hoppera, Patrzyka, Sempégo), po czym niepostrzeżenie zawłaszcza scenę wypowiedzenia dla siebie, nierzadko splatając swoją fikcjonalizowaną biografię z wcześniej opisywanym tekstami czy obrazami, nie tyle dając świadectwo osobistego odbioru, ile czyniąc siebie samego personą cudzego tekstowego czy malarskiego dramatu. W taki oto sposób cudze utwory tworzą rodzaj skumulowanej energii, Foucaultowskiej „bulgoczącej materii”<sup>427</sup>, z której od czasu do czasu w akrobatycznym akcie wyłania się postać innego Siebie, czerpiącego z cudzych substancji własną „siłę i krew”<sup>428</sup>, niczym starożytni autorzy *hypomnematów*. Jest więc kontener także retortą przeznaczoną do mieszania esencji pochodzących z różnych źródeł, by mogły się z niej na mgnienie oka wyłaniać efemeryczne byty odrębne. To rodzaj płynnego palimpsestu, w którym poszczególne składniki tekstu nie tyle się nawarstwiają, ile przeistaczają się w roztwory. Zapewne dlatego Bieńczyk, poszukując obrazowej formuły swojej techniki eseistycznej, odwołuje się do bliskiej sobie terminologii enologicznej:

We śnie wiele nocy później – i chciałbym, żeby to był sen późny, tak jak „późne” są wnuki u Norwida – zrozumiałem głębiej we własnych sennych obrazach wiersz Stanisława Barańczaka. Albo to sen zrozumiał książkę, którą tutaj piszę. Nie będę go opowiadał, bo zbyt wiele się zatarło. Pozostał dziwny obraz oddechu wtłaczanego

<sup>426</sup> A. Krajewska, *Teoria...*, *op. cit.*, s. 10.

<sup>427</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 294.

<sup>428</sup> M. Foucault, *Sq̄bapisanie*, *op. cit.*, s. 309.

w jedno naczynie, w jeden wielki zbiornik. Oddechu nie tylko własnego, lecz także dostarczanego przez innych. I pojawiła się nawet w majakach nazwa tego kontenera – solera.

Nazwa specjalistyczna, andaluzyjska, używana na określenie sposobu produkcji sherry, unikatowego w świecie. Na ziemi stoi rząd beczek z najstarszym winem. W rzędzie wyższym beczki z nieco młodszym winem. W rzędzie nad nim beczki z jeszcze młodszym winem. I tak dalej. Jeśli uleje się na sprzedaż lub dla siebie nieco wina z rzędu najniższego, uzupełnia się je winem z rzędu wyższego, który uzupełnia się winem z rzędu jeszcze wyższego, i tak dalej.

Zatem gdzieś blisko, między placem Zbawiciela a placem Konstytucji, pojawili się ludzie zajęci wpuszczaniem oddechu w siebie i dalej przez siebie w jakieś wielkie naczynie. Nie mogłem z nimi rozmawiać, prosili o chwilę zwłoki. Byli skupieni i, miałem wrażenie, szczęśliwi, a w każdym razie doznawali jakiegoś błędnego uczucia, które spłynęło też na mnie. Kontener się wypełniał, oddechy się łączyły, stawały się jednym tchem; gdyby – tak rozumiałem we śnie to słowo, solera (teraz jestem pewien, że je we śnie temu snowi narzuciłem) – jakaś część oddechu uszła, pojawiłaby się jego nowa porcja i mieszała z tym, co z oddechu zostało [K, 263–264].

W eseju-kontenerze eteryczna energia oddechu łączy się z energią literatury i wina. W owej retoryce za sprawą żywiołu powietrza (skumulowanych oddechów) materialne, szeleszczące papierem teksty i bulgoczące płyny przemieniają się w poezję rozumianą jako jednorazowe, niepowtarzalne zdarzenie, pneumatyczny performans. Formuła eseistycznego kontenera-fugi zdradza pokrewieństwo ze współczesnymi zjawiskami w obrębie dramaturgii i teorii kultury, łączącymi ze sobą, wedle ujęcia Krajewskiej, dwa ruchy: „ku zniesieniu opozycji binarnych i ku tworzeniu zdarzeń. Pierwszy ruch powołuje estetykę antybinarną, drugi wyznacza estetykę performatywną; obie wczepione w siebie, połączone są ruchem pomiędzy”<sup>429</sup>. Zdarzeniowość poetyki Bieńczyka wiąże się z mgławicowością tworzonych w jej obrębie bytów. Jak powiada Bieńczyk: „Ani w winie, ani w wierszu nie ma niczego trwałego” [WK, 284]. Podobnie niczego trwałego nie ma w poetyckich, chwilowych połączeniach poszczególnych, modułowych komponentów książek eseistycznych Bieńczyka, które jak w *Melancholii I* Dürera układają się w zmienne konfiguracje znaczeniowe. Czasem odczucie tak powstającej poezji (podobnie jak smak wina) pozwala nam uciec w inną rzeczywistość, przemieniając nas – czytelników, podążających za tekstowym podmiotem, w nowe inkarnacje Siebie („napięcie między słowami zmienia się w muzykę, która nas niesie” [WK, 284]). Po chwili jednak owe „napowietrzne” stany osuwają się w ruinę, w rzeczywistość, w której słowa (i rzeczy) „oddzielają się od siebie murem, zdają się zgromadzone przypadkowo niczym głązy na osuwisku” [WK, 285].

Pozostając wiernym metaforyce powietrznej, nazywa autor *Kontenera* poezję i wino „piorunami istnienia, a nie trwałą pogodą” [WK, 285]. Podobnie widmowy byt mają znaczenia wyłaniające się spomiędzy fragmentów składających się na eseistyczne książki-kontenery

---

<sup>429</sup> A. Krajewska, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 162.



(solery, wielościany, trumny) Bieńczyka. Taka jest również (to mglista, to wyostrowiona, na wpół rzeczywista, na wpół nieistniejąca) tekstowa tożsamość odautorskiego podmiotu, skrywającego się za cudzymi twarzami zgodnie z Bieńczykową koncepcją antyfacebooka – książki twarzy pomyślanej jako miejsce epifanii twarzy i od-twarzania (w znaczeniu jakie nadał temu słowu Paul de Man). W roz-tworze słownej materii zanika podział na własne i cudze. Dlatego kolejne podmioty, wydobywające się z owego zbiornika nieokreśloności, są jak ów Miłoszowski tygrys, wyskakujący z wiersza i będący zaskoczeniem także dla samego autora. Ostatecznie bowiem owym zbiornikiem niemyślanego, raczej organicznie przetrawionego (Bieńczyk w eseju *Gruba* przyrównuje w doświadczenie lektury do pochłaniania jedzenia [JO, 105–127]) niż przemyślanego, jest sam autor. To właśnie owa nieoczekiwana rzecz, wyłaniająca się z przemienionej materii, jest dla Bieńczyka istotą twórczości:

Chciałbym więc w tym przyczynku do nienapisanego manifestu upomnieć się o nieco podobną wolność dla prozaika czy powieściopisarza (lub ich przyjaciela). O nieco podobne prawo do marzenia gatunku, który uprawia; marzenia skopiowanego z marzenia russoistycznego: jeżeli istnieje zamarczenie nad poczuciem siebie, mogłoby też istnieć marzenie nad poczuciem, dajmy na to, powieści. [...] Chodziłoby o wolność nieodpowiedzialną, słabo poddającą się racjonalnemu dyskursowi i precyzji słowa, wywołującą raczej myśl nieokreśloną, która pozwoli marzyć powieść nieco na sposób, w jaki Bachelard marzy powietrze, ziemię czy ogień – zatem bardziej jako żywioł, środowisko, materię niż jako gatunek rządzony pewnymi regułami i zwyczajami. Chodziłoby o prawo i wolność zmniejszenia dostojnej odpowiedzialności, noszenia w sobie nieco bezbronny tygrysa, o którym wspomina Miłosz w *Ars poetica*?

„W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego: / powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest, / więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys / i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach” [KT, 401–402].

Potencja „pracującej” zawartości kontenera umożliwia akt ucieczki<sup>430</sup>, fugę wyłaniającego się z owego bezkształtu innego Siebie, zwłaszcza wtedy, gdy Bieńczyk zaciera granice pomiędzy swoim a cudzym tekstem, mieszając – w pastiszowej lub ekfrastycznej formie-solerze – artystyczne esencje pobrane z dawnych zasobów kultury z fluidami własnej wyobraźni. Jako przykład tego rodzaju techniki mogą posłużyć te fragmenty *Przezroczystości*, w których autobiograficzno-eseistyczny podmiot ucieka niejako w świat obrazów Hoppera, zyskując w ten sposób znacznie więcej niż może pomieścić ekfrazja czy pastisz – zamieszkując bowiem w świecie innego, ożywiając jakby własnym oddechem świat zastygły na płótnie obrazu czy utrwalony w ciągach znaków na papierze.

---

<sup>430</sup> Jak zauważa Giorgio Agamben (w nawiązaniu do Arystotelesa), przemienność potencjalności (*dynamis*) i aktu (*energeia*) jest podstawową zasadą twórczości (zob. *idem, What is the Act of Creation?*, [w:] *idem, The Fire and the Tale*, transl. L. Chiesa, Stanford 2017, s. 33–56).

Inny rodzaj „ucieczkowej” relacji nawiązuje Bieńczyk w *Przezroczyści* z osobą Jana Jakuba Rousseau i w *Kontenerze* z postacią Rolanda Barthesa. Nie tyle dokonuje fugi własnego podmiotu eseistycznego ku uniwersum *Wyznań*, *Marzeń samotnego wędrowca*, *Oka obrazu* czy *Fragmentów dyskursu miłosnego*, ile dopisuje do tekstowych doświadczeń Rousseau i Barthesa ciągi dalsze z własnym udziałem, w swoim tekstowym świecie. Owa zasada kontynuacji (swoiste przekazanie pałeczki w sztafecie, przejęcie oddechu) znajduje oparcie w epizodycznej wspólnocie miejsca i czasu podmiotu tekstowego Bieńczyka z Rousseau i Barthesem [zob. P, 309–319; KT, 413–444]. Cudze życiorysy współtworzą historię Bieńczyka nie na zasadzie malarskiego przenikania się życiowych esencji, ale prawem kontynuacji, przejęcia cudzej energii w celu wprawienia własnych postaci w konwersyjny ruch.

Dialektyka zamknięcia w formie i uciezkowego uwolnienia towarzyszy także rozważaniom Bieńczyka na temat ciała jako pojemnika skrywającego oddech. Pożyczając koncept od Celana, Canettiego i Barańczaka, eseista kojarzy koncepcję pisma zamkniętego w formach mowy z obrazem klatki piersiowej lub krtani jako więzienia oddechu/słowa („kostne kraty klatki piersiowej” [K, 244] z *Jednym tchem* Barańczaka), a jednocześnie jego wyrzutni. Słowo uwolnione z klatki-kontenera jest jak ptak wypuszczony na wolność („trzepoce zdanie jednym tchem jąkane” [K, 245]). To co więzi oddech (słowo) paradoksalnie jest także jego „katapultą”, pozwalającą uciec od wewnętrznej klauzury, w której „nic nie mówi, wszystko ciąży”. Krtań jest „katapultą” emocji uwalniających znaczenie; jest „granią oddechu” [K, 186] i wyrzutnią dźwięków („zaciska się nagle, w szybkiej odpowiedzi, w gwałtownym sprzężeniu” [K, 123–124]), w których kumuluje się całość egzystencji. Słowa uwolnione z krtani-wyrzutni dają chwilowe poczucie wyzwolenia: „gdy pismo się zahaczy o chwilę przyszłą, przejdzie przez cieśninę krtani, następuje poluzowanie, kostki puszczają, wraca oddech, dłuższe trwanie, póki nie przyjdzie kropka, *stand by, off*” [K, 124]. Lecz już po chwili krtań znowu zaciska się niczym zawór kontenera-solery. Wówczas podmiot ponownie szuka dróg ucieczki poza Siebie, uwiezionego w poprzedzającej go mowie, która utraciła pierwotną przezroczystość „między przedstawieniem rzeczy a przedstawieniem towarzyszącego jej krzyku, gestu, mimiki (język działania)”<sup>431</sup>.

Tymczasowe wyzwolenia podmiotu dokonują się także w jego ucieczkach do pozasłownych źródeł mowy. Słowa, uwalniając się spod władzy dyskursów, powracają do niemyślanego, wychodzą z owej strefy cienia, „gdzie praca, życie i mowa skrywają swą prawdę (i źródło) przed tymi, którzy mówią, istnieją i działają”<sup>432</sup>. Cytowany wielokrotnie

<sup>431</sup> M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 296.

<sup>432</sup> *Ibidem*, s. 297.

w *Kontenerze* przedśmiertny okrzyk Murzyna pojmanego przez Indian (z opowiadania Faulknera *Czerwone liście*) ma moc wyzwania w Sobie-uwięzionym innego Siebie, sobowtóra istniejącego poza czasem horyzontalnym: „Olé, przodkowie moi! – to okrzyk ancestralny, wstępny, to okrzyk radykalny, tak mówi poezja, jedyne źródło głosu. Poezja Murzyna, która dociera głęboko, w szczelinę czasów” [K, 151].

Wyzwalanie się z niewoli człowieczeństwa jest – wedle wizji Nietzschego – tańcem na linie, której jeden z końców tkwi w zwierzęcej przeszłości, drugi – w twórczym, samostwarzającym się, zawsze przyszłym nadczłowieczeństwie. Ludzie stąpający po tak napiętych linach bywają nazywani „artystami ucieczek”. Stawką ich brawurowych rejterad, w tym literackiej fugi Bieńczyka, jest nie tylko doraźna satysfakcja sztukmistrza, popisującego się niesłychanym numerem, ale przede wszystkim przemiana człowieka-więźnia w człowieka-artystę i akrobatę, konwersja zbiorowego, społecznego produktu w człowieka, który sam siebie stwarza. U źródeł pragnienia ucieczki nieodmiennie stoi poczucie utraty Siebie, bycia zagarniętym przez systemy nadzoru nad życiem, pracą i mową (których materialnym symbolem jest przywoływana przez Foucaulta i Bieńczyka Benthamowska wizja Panopticum [P, 195]). Śmierć człowieka, jego uprzedmiotowienie (czy też letarg), będące tyleż rezultatem kryzysu myślenia metafizycznego, ile prymatu utopijnej idei nad żywą egzystencją, jest unieważniana dzięki iluzji istnienia niepochwytanego, funkcjonującego poza bytem i niebytem, w mgławicowej formule kontenera-fugi. Może się jednak okazać, że owa błędząca ruchliwość również staje się rodzajem uwięzienia. Zgodnie z logiką melancholijną cały świat może przybrać postać formy bez wyjścia, Borgesowskiego więzienia-labiryntu zamykającego podmiot w powtarzalności błędzenia. W melancholijnej perspektywie artysta ucieczki podlega Nietzscheńskiej zasadzie wiecznego powrotu. Stąd być może bierze się predylekcja Bieńczyka do formy ronda, upodobanie do powtarzalnych przepisywanych z książki na książkę cudzych i własnych fikcji, motywów, cytatów, postaci literackich. Koncepcja makrokosmosu jako labiryntu ma bowiem swoje odzwierciedlenie w mikrokosmosie eseistycznego podmiotu. Ruchliwa tożsamość eseisty-uciekiera jest zapisem ucieczki z więzienia własnej jaźni, antyprofilem, na który składa się suma ucieczek, pobłądzeń i ponownych uwięzień. W taki sposób całe pisanie Bieńczyka – jak to ujął Michał Kłosiński w odniesieniu do *Książki twarzy* – „wpisuje się we własną figurę *carrousel*”<sup>433</sup>; zarówno jego twórczość powieściową, jak i eseistykę (traktowane *en bloc*) można określić za pomocą zbiorczej formuły ronda. Powracając ciągle do tych samych wątków, Bieńczykowy esej-rój krąży w istocie między

---

<sup>433</sup> M. Kłosiński, *Melancholia i styl: o twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014, s. 26.

trzema postaciami siebie: Sobą – przedmiotem uwięzienia, Sobą-podmiotem – praktykującym sztukę fugi oraz innym Sobą, objawiającym się w owym niemyślanym, nieokreślonym. Uwolnieniu Siebie-przedmiotu służą owe „różne literackie odejścia, kopanie tunelów i podkopów przez zastały język, ucieczki od zastałych gatunków” [JOST, 339].

Kontener jest zatem formułą ambiwalentną; z jednej strony stanowi więzienie mowy i jej gatunków, z drugiej – jest dla podmiotu przestrzenią językowej ascezy, dzięki której kumulowana jest energia fugi. Szukając literackich dróg wyjścia poza skończoność człowieka zamkniętego w zewnętrzności mowy i korzystając przy tym z doświadczeń poprzedzających go artystów ucieczki, Bieńczyk próbuje tworzyć własne przejścia, podkopy, fortele. Konwersja jego eseistycznych podmiotów dokonuje się w przestrzeni między kompulsywnym gestem gromadzenia cudzych wypowiedzi a postulowaną (i kwestionowaną) niepowtarzalnością gestu ucieczki. Interdyskursywny wymiar tej eseistyki wiąże się z akrobatyczną postawą, jest bowiem podporządkowany konwersji rozumianej jako gwałtowne przejścia od uwięzienia (w języku, teorii, konwencji, gatunku, tradycji) ku chwilowym wyzwoleniom.

### 3.7. Interdyskursywne „odskocznie”

Cudze wypowiedzi artystyczne (literackie, malarskie, muzyczno-taneczne) pełnią w eseistyce Marka Bieńczyka rolę „odskoczni” czy Sloterdijkowskich „katapult” – to jest mechanizmów wprawiających tekstowe podmioty w konwersyjny ruch i inicjujących proces przemiany Siebie w innego Siebie. Interdyskursywność esejów Bieńczyka nie sprowadza się do wymiaru czysto tekstualnego, lecz stanowi próbę wniknięcia w inne światy, przyjęcia cudzej perspektywy w sensie najdosłowniejszym, przemiany cudzej wypowiedzi we „własną siłę i krew”, ożywienie Siebie poprzez innego. Słowem: wchodzenie w relacje interdyskursywne służy konwersji podmiotu.

Eseistyczne i powieściowe podmioty Bieńczyka czynią sobie z cudzych dyskursów przestrzeń życia: przenikają do wnętrza obrazów, spektakli, tekstów, wypełniają ich przestrzeń własnymi doznaniem, ożywiają je własnym ruchem, doświadczając w owych alternatywnych światach własnej inności. Wnikanie w pretekstowe heterotopie ma niekiedy charakter totalny (interdyskursywne przestrzenie stają się dla podmiotu rodzajem refugium, miejscem anachorezy), innym razem Bieńczykowe persony traktują cudzy głos niczym instrukcję, rodzaj *vade mecum*, nie tylko rozpoznając w dawnych, artystycznie wykreowanych historiach swoją twarz i los, ale również zapożyczając od ich autorów „procedury treningowe”, próbując twórczo naśladować cudze ascezy, by – przypomnijmy raz jeszcze formułę Sloterdijka – „w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci” dokonywać zmiany własnego „statusu

immunologicznego”, stając się innym. Owa zdolność Bieńczykowych podmiotów do wnikania w cudze światy jest jedną z konsekwencji ich melancholijnych skłonności. Predylekcja do posługiwania się zapożyczeniami wiąże się melancholijną postawą braku zadomowienia zarówno we wspólnotowym „obozie bazowym” kultury, jak i w solipsystycznej utopii własnego, przejrzystego wnętrza. Odmowa przebywania w obrębie „super-habitusu”, zapewniającego schronienie wszystkim tym, „którzy chcą być tacy, jacy stali się mocą ich lokalnego nacechowania i sądzą, że tak jest dobrze”<sup>434</sup> ma swoją ciemną, depresyjną stronę. Jest nią pragnienie nicości przejawiające się w letargicznym, aporetycznym trwaniu „w szczelinie między rozpaczą niebycia innym i niemożnością bycia sobą” [M, 38]. Aktywną, twórczą i konwersyjną stroną owej odmowy jest interdyskursywny akrobatyzm, zdolny przekształcić cudzą wypowiedź w „katapultę”, „odskoczną” wyzwalającą podmiot z jarzma tożsamości. Posługiwanie się cytatem jest wedle Bieńczyka nie tylko dialogiem z cudzym głosem, ale także sposobem istnienia w oderwaniu od językowego uzusu:

Wpisana jest w niego jakaś milcząca odmowa, bezpośrednia odmowa „ja”, które odbudowywać będzie dopiero określona praca zapożyczeń. Ale w strategii cytatu kryje się zarazem bezsilna odmowa samego zastanego i wyuczonego języka, pragnienie zerwania czy naderwania więzi między podmiotem a językiem, podważenia „kanonicznych” sposobów przedstawiania i wyrażania siebie od siebie. Albowiem wydane na pastwę nieokreśloności i zarazem poczucia uwięzienia (także uwięzienia, które wynika z konieczności powtórzeń zawartej w samej istocie języka), „ja” melancholijne nie chce i nie umie utwierdzać się w języku, jaki jest; chce mówić – jeśli decyduje się w ogóle mówić – pod prąd, przeciwko językowi; w sposób naturalny skłonne jest do tego, co filozofia określa „krytyką języka” [M, 38–39].

W przypadku podmiotów eseistycznych Bieńczyka wyrazem odmowy zadomowienia się w języku jest wcześniej opisywana fuga, będąca także ucieczką przed groźbą popadnięcia w zniewalające skrajności dyskursu, bądź to zakładającego idealną przezroczystość *logosu* i *ethosu*, bądź to historycznie mnożące epistemologiczne i moralne przeszkody [zob. P, 38–39, 285–286]. Świat tego pisarstwa jest przestrzenią wielu „odskocznymi” od Siebie i wielu tymczasowych tożsamości, które zawsze stają się niewystarczające, gdyż dla *homo melancholicusa* pozytywnie waloryzowanym stanem nie jest tożsamość, lecz dążenie do wytwarzania kolejnych fantazmatów w sensie deleuzjańskim<sup>435</sup>. W melancholijnej perspektywie tej prozy celem nawrócenia się nie jest nabycie bezpiecznego statusu

<sup>434</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 263.

<sup>435</sup> O „odwróconym” platonizmie Deleuze’a zob.: M. Foucault, *Teatrum Philosophicum*, [w:] *idem, Filozofia...*, *op. cit.*, s. 51–73.

pojednanego ze sobą i ze światem, lecz ucieczka w ruchliwą wielość wielogłosowych podmiotowości:

Kiedy melancholia staje się twórcza, pamięć, włóczęgowska pamięć „płodna w widzenia”, nie ma już – jak to się dzieje w książce Burtona i u wielu pisarzy barokowych, jak to wystawia wiersz Baudelaire’a o flâneurze myślącym wciąż o „innych” – brzegów, nie zna granic między „ja” a „nie-ja”, i wypełnia się bytem tego, co zobaczyła, co usłyszała: cytatami, obrazami, obcymi myślami, obcą egzystencją. Sposobem istnienia, jaki narzuca wówczas i człowiekowi, i kulturze, jest palimpsest: dopisywanie się do istnienia już istniejącego, do tekstu już powstałego, wpisywanie się w niego, w jego wnętrze czy z boku, na margines. Dla literatury odnaleziony rękopis, książka w książce, mit utraconej pierwszej księgi, świat jako teatr, biblioteka i encyklopedia, a także, ogólniej, wstręt do wszelkiej dogmatycznej awangardy, a dla Twojego życia, przechodniu, być innym, wciąż innym, być wielością i maską, Lusignanem i Bironem, i księciem Akwitanii, jak wylicza Gérard de Nerval w swym słynnym sonecie o melancholii, *El Desdichado* („Wydziedziczony”), i być jeszcze Jakubem, Ryszardem II i czemu nie III albo IV, i każdym szekspirowskim błaznem, i jak Ci się jeszcze, przechodniu, podoba. Nie znaczy to tylko: być jednym albo drugim, ale też: być równocześnie jednym i drugim, a nawet być nieskończoną wielością innych [M, 40–41].

W owej tendencji podmiotów tekstowych do wchodzenia w cudze, artystycznie wykreowane światy dostrzegam także upodobanie autora *Melancholii* do stylu lektury wypracowanego przez Szkołę Genewską. Do najważniejszych wątków literaturoznawczej refleksji badaczy z tego kręgu należy wspomniana już kwestia utożsamienia się z dziełem. Dla Jeana Starobińskiego idealny akt lektury jest swego rodzaju zmartwychwstaniem tekstu i skrywającej się w nim jaźni<sup>436</sup>. Pomimo wewnątrztekstowej natury literackiej podmiotowości, zdaniem Starobinskiego, możliwe jest takie obcowanie z literaturą, w którym tekst ożywa w postaci osobowej. W idealnym akcie lektury czytelnik dokonuje niejako zespolenia siebie z tekstem, użyczając cudzym wypowiedziom własnych zmysłów, emocji i wyobraźni:

Dzieło tylko wtedy jest osobą, gdy je wskrzeszę; muszę ożywić własną lekturą, aby mu nadać obecność i pozór osobowości. Muszę uczynić je żywym, aby je kochać, muszę skłonić do mówienia po to, żeby mu odpowiadać. Zaczyna poniekąd istnieć jak zmarli w nekrologach, czekający na zmartwychwstanie lub przynajmniej na trwałą pamięć<sup>437</sup>.

Georges Poulet zwraca uwagę na formacyjny wymiar „krytyki identyfikującej”, proponując lekturę, która byłaby naśladowaniem gestu twórcy dzieła. Chwilowa utrata własnej tożsamości,

---

<sup>436</sup> J. Starobinski, *Relacja krytyczna*, przeł. J. Żurowska, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 319.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

wywołana identyfikacją z tekstowym podmiotem, jest dla czytelnika szansą na porzucenie dotychczasowych kolein myślenia:

Kto naśladowuje, przestaje istnieć niezależnie. Uwalnia się z więzów intelektualnych rutyn, grożących, że zawsze będzie ich niewolnikiem. Wkracza przez jedyne wejście możliwe (rozmowy z innymi ludźmi i zewnętrzne ich obserwowanie nic dla niego nie znaczą) w świat inny, najbardziej fascynujący z możliwych, ponieważ najbardziej różniący się od tego, który jest mu znany, w ogromny świat wewnętrzny, gdzie inna myśl ma swoje skarby i dzieła<sup>438</sup>.

Jeśli zatem doświadczenie melancholijne skłania Bieńczykowe podmioty do wychodzenia poza własną tożsamość, do stawania się innym Sobą, to krytyka tematyczna dostarcza pewnej, wywiedzionej raczej z praktyki czytelniczej niż z teoretycznych koncepcji, metody lekturowej anachorezy. Bieńczyk wyciąga własne wnioski z postulowanej przez „genewczyków” identyfikacji z dziełem<sup>439</sup>, kreując podmioty, które nie tylko są odbiorcami cudzych utworów, ale stają się mieszkańcami ich wewnętrznych światów. Taki styl odbioru porusza zmysły i wyobraźnię, która – jak stwierdza Starobinski – „zgodnie z tradycją filozoficzną jest pośrednikiem ciała i może ożywić dzieło, nadając mu powab cielesnej obecności”<sup>440</sup>.

W tradycji starożytnej technika lekturowa i pisarska polegająca na ożywianiu cudzego utworu siłą wyobraźni odbiorcy wiązała się z pojęciem *enargeia* (*evidentia*), które zostało przeszczepione na grunt poetyki z filozofii platońskiej, epikurejskiej i stoickiej, stając się jednym z głównych wyróżników ekfrazy. W tym ostatnim kontekście *enargeia* oznaczała „namacalność, realność, żywość przedstawienia”<sup>441</sup>. Ekfrastyczna *enargeia* „ożywia namalowaną scenę i czyni słuchacza jej uczestnikiem. Jest czymś dużo bogatszym niż obrazowanie, o którym mówią znawcy nowożytnej poezji. Uzyskuje się ją m.in. przez zwracanie uwagi na szczegóły, przez dbałość o pokazanie wszystkich okoliczności i przez animowanie wyobraźni adresata tekstu. Ideał retorycznej wizualności, tak jak cała ówczesna krytyka literacka, wywodzi się z epikurejskiej koncepcji świata i człowieka”<sup>442</sup>. Z kolei w pismach Epikura *enargeia* oznacza „przejrzysty obraz” lub „oczywistość” danych zmysłowych. Wedle epistemologii epikurejskiej probierzem prawdy są doświadczenia

---

<sup>438</sup> G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. J. Zbierska-Mościcka, [w:] *Szkoła...*, *op. cit.*, s. 166.

<sup>439</sup> Na temat kategorii utożsamienia w prozie Bieńczyka zob.: M. Kłosiński, *Melancholia...*, *op. cit.*, s. 17.

<sup>440</sup> J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 225.

<sup>441</sup> R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, [w:] *Filostat Starszy Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 35.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

zmysłów (*aisthesis*), które w przeciwieństwie do opinii nie są obciążone błędem<sup>443</sup>. Praktykowanie filozofii miało wedle Epikura odwoływać się do „czystej rzeczywistości” (*enargeia*), będącej podstawą wszelkich pojęć. Częścią epikurejskiej praktyki duchowej było ćwiczenie się w panowaniu nad wyobrażeniami (*phantasia*), czemu służyć miało odwoływanie się do jasności i przejrzystości danych zmysłowych (*enargeia*)<sup>444</sup>. Także Marek Aureliusz nawiązywał do pojęcia *enargeia* w uprawianych przez siebie czytelniczo-pisarskich ćwiczeniach duchowych. Czytając i stawiając sobie przed oczami (wywołując przejrzysty obraz, to jest *enargeia*) spisane przez historyków wydarzenia przeszłości, autor *Rozmyślań* czyni przygotowania do mierzenia się z własnymi doświadczeniami życiowymi. W tego rodzaju ćwiczeniach – jak zauważa Hadot – chodzi „o to, żeby wytworzyć sobie dokładne, »fizyczne« wrażenie przedmiotów albo zdarzeń”<sup>445</sup>.

W interdyscyplinarnym *poesis* Marka Bieńczyka odnajduję zarówno epikurejską predylekcję do poznania zmysłowego (*aisthesis*), cenionego wyżej niż platońska *noesis* z jej skłonnością do tworzenia konstruktów teoretycznych, jak i „stoicką” metodę ożywiania cudzych tekstów, by uczynić je materialem etycznych ćwiczeń podmiotu. Owe dwie funkcje ożywiania cudzych wypowiedzi artystycznych ujawniają się szczególnie wyraziście w apokryficzno-ekfrastycznych<sup>446</sup> partiach esejów Bieńczyka, czego najlepszym przykładem jest „wnikanie” eseistycznych person *Przezroczystości* w świat malarstwa Hoppera. Dla odautorskiego podmiotu *Przezroczystości* obrazy Hoppera stają się *idée fixe* biorącymi we władanie nie tylko wyobraźnię, ale także ciało; pełnią funkcję „odskoczni” do alternatywnych światów, w których o przezroczystości nie tyle się rozmyśla, ile jej zmysłowo doświadczają. Podmiot eseistyczny staje się mieszkańcem świata urządzonego po hopperowsku, rozdzielonego na dwie, przedzielone niewidzialną przegrodą części: wewnątrz i zewnątrz, scenę i widownię, immanencję i transcendencję. Przebywanie po którejkolwiek stronie tej niewidzialnej bariery rodzi pokusę transgresji. W przestrzennej przeciwstawności pragnień ujawnia się fundamentalne rozszczepienie natury Bieńczykowych podmiotów na dwie postaci: aktywną, twórczą, pełną życia oraz kontemplatywną, melancholijną, pogrążoną w nieokreślonej, bezprzedmiotowej tęsknocie:

---

<sup>443</sup> Zob. R.E. Hedrick, *Seeing the Unseeable: The Philosophical and Rhetorical Concept of Enargeia at Work in Latin Poetry*, [praca doktorska], Florida State University 2015, s. 80.

<sup>444</sup> Zob. *ibidem*, s. 70, 93–94.

<sup>445</sup> P. Hadot, *Ćwiczenia...*, *op. cit.*, s. 140.

<sup>446</sup> Wykorzystując wizualne pre-teksty, Bieńczyk porusza się na pograniczu technik ekfrazy i apokryfu, których komplementarność rozpoznała Julia Dynkowska (zob. *eadem*, *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*, Łódź 2021).



Po którejkolwiek staniemy stronie, zapatrzeni w pokoje, sale, komnaty skryte za szybami czy – odwrotnie – z ich wnętrza zapatrzeni w ulice, domy, niebo, czeka nas nieokreślona tęsknota: albo za życiem, które dzieje się w danej chwili, blisko, bliźniutko czasu, że aż się o niego ociera, trzeszczy w jego szwach, bo oto założona kartka w książce, otworzony list, uniesiona filiżanka, wyjęta z szuflady teczka, albo za bezruchem, którego się czas nie ima, podkradającym się z zewnątrz pod nasze pokoje, wzywającym ku światłu południa, ku neonom nocy, pokrywającym przejrzystą ciszą nerwowe brzmienia dnia [P, 20–21].

Uprawiane przez eseistyczną personę ćwiczenia polegające na przekształcaniu własnego świata w przestrzeń hopperowską zostają opisane w jednym z początkowych rozdziałów *Przezroczystości*, zatytułowanym *Jastrzębie o zmroku*, stanowiącym klarowne odwołanie do twórczości autora *Nighthawks*. Podejmowane w tekstach Bieńczyka „hopperowskie” ascezy nie ograniczają się do medytacji nad obrazami i do ekfrastycznego spisywania wizualnych wrażeń. Bieńczyk posuwa się o wiele dalej – jego *alter ego* odgrywa Hoppera we własnym życiu, poddając się aurze i wznoszącej energii jego obrazów:

Lubiłem Hoppera, tak jak inni lubią wspomnienia. Kiedyś to przeżyłem, tak już kiedyś było; w fantazjach i w wierszach stawałem się bohaterem kolejnych obrazów, tym facetem w oszklonej werandzie wpatrującym się w bezkresny horyzont, tamtym kawiarnianym gościem spoglądającym przez szybę na pustą ulicę. Niekiedy wplątywałem w te fantazje Olgę; gdy o tym mówiłem, irytowała się, więc szybko milkłem. Oczywiście (wyobrażałem sobie) bywaliśmy przede wszystkim *Nighthawks*, Jastrzębiami Nocy, ptakami ciemności, nocnymi markami, ćmami po zmierzchu, gdy siadywaliśmy w oszklonych barach, pustoszejących o północy jak gniazda po wiosnie; sączyliśmy drinki o amerykańskich nazwach, Bronx, Manhattan, a przy ostatniej whisky zostawialiśmy już sami, zanurzeni w uroczystej ciszy po życiu, które stąd odleciało. **Wypełniała nas jak hel; unosiliśmy się lekko nad ziemią, nad samymi sobą, skrzydlaci stróże planety, jej emisariusze w kosmicznej nocy. Czuliśmy się swobodni i bezdomni; nasza wspólnota, Olgi i moja, mogła trwać gdzieś ponad miastem i nie umierać w jego murach, lecz wydana była na błądzenie bez celu po alejach nieba, polach nad Wisłą, dzielnicowych parkach, gdziekolwiek** [P, 16–17, podkreśl. J.B.].

Jeśli w rozdziale *Jastrzębie o zmroku* Bieńczyk przedstawia teoretyczną stronę swych „malarzkich” ćwiczeń wyobraźni (włączając w swój wywód liczne wskazówki bibliograficzne), to w kończącym książkę rozdziale *Znowu czerwiec* myślenie Hopperem przybiera postać fabularną, stając się żywą techniką Siebie. Istotny jest kontekst sytuacyjny owych prób. Narrator tej mikrofabuły znajduje się oto w przededniu swojego wystąpienia na konferencji akademickiej. Myśl o konieczności wpisania się w dyskursywne ramy wydarzenia naukowego wyraźnie go niepokoi. Ogarnięty ponurym nastrojem udaje się w towarzystwie Olgi do restauracji na Saskiej Kępie:

Wyszliśmy na miasto coś zjeść, nie chciało się nam gotować, w powietrzu czuć było nadchodzące lato, które zawczasu wyganiało nas od kilku dni z domu; konferencja na uniwersytecie, ostatnia w tym roku, zaczynała się już jutro i czułem się jak przed każdym wystąpieniem lekko spięty i pełen ponurych wątpliwości, jeśli głodny, to bardziej z przyzwyczajenia niż z zewu pustego od rana żołądka. [...] – No, już – powiedziała Olga – daj spokój. Przeczytasz i po wszystkim. – Znowu będzie jak zawsze – mruknąłem – Co to, psiakrew, jest, będą szeptać po kątach, co to jest, referat nie referat, nigdy nie wiadomo [P, 320, 322].

Czyżby narrator planował zamknąć swoje wystąpienie w formie wykraczającej poza uznane reguły dyskursu akademickiego? Rzecz jednak nie w tym, by ściśle potwierdzać tego rodzaju intuicje, ale by dostrzec moment, z którego zrodził się impuls secesji podmiotu ku innej, fantazmatycznej rzeczywistości. „Ja” pragnie się oddzielić od „nie-ja” w momencie uświadomienia sobie, że między jego sposobem wypowiedzania się a dyskursem obserwującej go i oceniającej akademickiej publiczności wyrasta nieprzezwycięzalna, epistemologiczna przeszkoda. Dzięki hopperowskiej „wizualnej odskoczni” autor ratuje swego tekstowego sobowtóra z opresji, czyniąc go – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – bohaterem zupełnie innego, nasyconego zmysłowością koloru, smaku, zapachu, ruchu malarskiego „przedstawienia”:

Czerwona sukienka Olgi odzyskała wigor, była znowu królową kolorów tego wieczora. Nie chciało się nam wracać i przesiedliśmy się na wysokie stołki przy barze. Znad oszronionych szklaneczek z manhattanem wpatrywaliśmy się w cichą już ulicę z równo odmierzonymi przez latarnie plamami światła [P, 322].

Spoglądając z metapoziomu, można dostrzec, jak autor gra figurą swego *alter ego* i towarzyszącej mu Olgi. Umieszcza ich w hopperowskiej scenografii, obserwując ich reakcje niejako zza szyby oddzielającej instancję autorską od instancji świata przedstawionego. Nie tworzy przy tym typowej ekfrazy, której celem byłoby ożywienie za pomocą środków poetyckich dzieła malarskiego, lecz dokonuje podmiany niektórych elementów warszawskiej scenerii na rekwizyty Hopperowskie, by wykorzystać je we własnym, odrębnym przedstawieniu. Tym samym elementy dzieła malarskiego są tutaj rodzajem „wehikułów”<sup>447</sup>, pozwalających wprawić w ruch wyobraźnię narratora, nie po to jednak, by podporządkować się regułom cudzego artystycznego uniwersum, ale by twórczo wykorzystać zapożyczoną figuratywną i ideową infrastrukturę do stworzenia nowej, „niekanonicznej” wersji Siebie. Jeśli zatem miałbym znaleźć gatunkową formułę dla owego opisu, byłaby ona bliska

---

<sup>447</sup> O „wehikułowatości” ekfrastycznych apokryfów pisze J. Dynkowska (*eadem, Apokryficzność..., op. cit.*, s. 68–69).

zaproponowanemu przez Julię Dynkowską pojęciu ekfrastycznego apokryfu<sup>448</sup>, którego pretekstem jest w tym wypadku „zwykła”, nieimaginatywna biografia eseistycznego podmiotu. Eseista nie tworzy bowiem w fabule *Znowu czerwiec* „werbalnej reprezentacji reprezentacji graficznej lub wizualnej”<sup>449</sup>, ani nawet nie dokonuje „zaszczepienia wizualnego”, z którego wyrastałaby „wariacja na temat danego dzieła czy też jego interpretacja”<sup>450</sup>. Słowem, nie dzieło malarskie jest tutaj zasadniczym przedmiotem reprezentacji, ale podmiot eseistyczny, który nie tyle wstępuje wraz ze swoją towarzyszką w Hopperowskie wnętrza, ile posługuje się malarskimi rekwizytami jako „wizualnymi odskoczniami” od Siebie. Dzięki wprowadzeniu do sceny opowiadania rozpoznawalnych elementów obrazu *Nocne Marki* (para siedząca na wysokich stołkach przy barze, czerwona sukienka Olgi, kapelusz na głowie mężczyzny, widok na cichą ulicę „z równo odmierzonymi przez latarnie plamami światła”, kelner w białej bluzie przy ekspresie z kawą), myśli uczestnika tej fabuły zostają wprowadzone w konwersyjny ruch: nie tylko literacki pejzaż odzyskuje wigor, ale także zmienia się bieg myśli podmiotu. Tak jakby pod wpływem zmysłowych wrażeń wywołanych utożsamieniem się ze sceną malarską, tekstowy konwertyta wydobywał na wierzch głębinowe, dotychczas nieprzejrzyste, apokryficzne podłoże własnego depresyjnego nastroju. Bezpośrednio po ożywieniu Hopperowskich rekwizytów pada bowiem pytanie: „Myślisz, że on naprawdę nie złamał tego grzebienia?” [P, 322]. W kontekście wcześniejszych partii *Przezroczystości* wiadomo, że chodzi o słynną sprawę zniszczenia grzebienia panny Lamercier, niezwykle szczegółowo i plastycznie opisaną w *Wyznaniach* Rousseau, oraz związane z nią rozważania dotyczące natury prawdy i kłamstwa, ludzkiej przejrzystości i jej przeciwieństw. Na palimpsestową konstrukcję tej sceny, obok ożywionego literacko wątku „nocnych jastrzębi”, składają się współczesne, osadzone w doświadczeniu eseistycznego podmiotu wariacje na temat sprawy grzebienia i związanych z nią Rousseauistycznych technik Siebie, ustanawiających przejrzystość jaźni. Niejako w geście obrony przed moralną tyranią transparentności, narrator szuka schronienia w malarskich fantazmatach, wypijając jeszcze w towarzystwie Olgi kilka drinków (z Hoppera wziętych), by podryfować ku kolejnym pejzażom. „Dobrze po północy”

---

<sup>448</sup> Jak pisze Dynkowska: „Apokryfy lub tekst apokryficzny z elementem ekfrastycznym to wariant widoczny przede wszystkim w utworach, w których fragmenty ekfrastyczne stanowią punkt wyjścia do skonstruowania apokryfu [...] Warunkiem *sine qua non* uznania jakiegoś tekstu za ekfrastyczny apokryf jest przede wszystkim jego wyraźny związek z rzeczywistym (nieimaginacyjnym) wizualnym pre-tekstem lub/i autorem malowideł lub fotografii. Konieczne wydaje się także osadzenie świata przedstawionego takiego apokryfu w realiach wzorca (nawet jeśli opowiada apokryfista, którego od prezentowanych w wizualnym pre-tekście wydarzeń bądź epoki, w której żył poddawany apokryfyzacji artysta, dzieli znaczny dystans czasowy)” (*ibidem*, s. 74).

<sup>449</sup> J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, s. 3.

<sup>450</sup> A. Dziadek, *Ekfrazja*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 153.

wychodzą z lokalu, wracają do domu, objęci i zmysłowo pogrążeni w „przyjaznej tężni” letniej nocy. Po powrocie Olga szybko zasypia, a eseistyczny opowiadacz znowu pogrąża się w kontemplacji, której przedmiotem jest tym razem postać śpiącej kobiety. Wraz z nadejściem pierwszych promieni świtu jego wyobraźnia ponownie wypełnia się elementami Hopperowskiego imaginarium, budzącymi skojarzenia z obrazem *Excursion into Philosophy* (śpiąca kobieta na tle żółtego prostokąta na ścianie, pogrążony w myślach mężczyzna, siedzący bokiem do otwartego na oścież okna). Podobny żółty prostokąt (lub kwadrat) na ścianie za łóżkiem pojawia się także w innych obrazach Hoppera, choćby w *Morning Sun* czy *Summer in the City*. Wsłuchując się w oddech śpiącej Olgi i wpatrując się w żółty kwadrat na ścianie, mężczyzna oddaje się kolejnym ćwiczeniom wyobraźni, przywodzącym na myśl stoickie *praemeditatio malorum*:

Któregoś dnia, pomyślałem, dnia wysyłającego z przyszłości swe pierwsze zarysy, wejść w ten kwadrat, stanę się przezroczysty i oddech Olgi nie będzie miał przystani, unosił się będzie w pustce sypialni, obijał o mury, roztrwaniał jak smutny deszcz na szybie, wiatr na opustoszałym strychu, poruszał ciało samotnie skulone pod kołdrą w bezbrzeżu nocy, i poczułem tak ogromną, tak straszną, tak niewymowną, że aż duszącą dla tego oddechu miłość, i tak bolesną litość dla jego zbytecznej już, gdy zniknę, pracy, dla daremnego wyszukiwania dłoni, w które by opadł jak w ciepłe naczynie, a po chwili wyobraziłem sobie, czy raczej zrozumiałem, że ileś tam czasu później także on ustanie, wsiąknie w kołdrę, w podłogę, i ze ściśniętym z bólu i miłości gardłem ujrzałem twarz Olgi oddającą stopniowo, jak na zwolnionym filmie, jak na zamierającej klatce, swe rysy, twarz Olgi coraz bardziej zanikającą, cichnącą niczym znużony wiatr, twarz Olgi wysychającą w powietrzu, przebijającą jeszcze przez moment ostatnim swym zarysem i już wiecznie niewidzialną, i ujrzałem nasz pokój już bez nas, bez naszych ciał spowitych w kołdrę, pusty w poblaskach świtu, trwający dla nikogo, czysty i przezroczysty, przezroczysty, z kwadratem słońca na ścianie [P, 326–327].

Malarski kwadrat na ścianie staje się „odskoczną” czy też przejściem wiodącym w inną, zmysłowo antycypowaną przestrzeń pustki, nieistnienia, śmierci. Żywe i przeżywające Siebie staje się innym, martwym Sobą, doświadczającym własnego nieistnienia niejako cudzymi oczyma, a także przeczuwającym nieistnienie bliskiej osoby. Przedmiotem rozważań nie jest w tym wypadku teoria *ars moriendi* czy też fenomenologiczna, ejdetyczna analiza zjawiska śmierci. Nie chodzi tutaj o medytację nad śmiercią *sensu largo*, lecz o zmysłowo konkretną antycypację. „Medytować nad śmiercią – wyjaśnia Foucault – to stawiać, w myśli, samego siebie w sytuacji kogoś, kto właśnie umiera albo ma umrzeć bądź dożywa swych dni”<sup>451</sup>. Podobnie jak w przypadku ćwiczeń stoickich celem tej imaginatywnej techniki wydaje się

---

<sup>451</sup> M. Foucault, *Hermeneutika...*, *op. cit.*, s. 345.

osiągnięcie autarkicznego wyciszenia. Przejście od zagęszczających istnienie uczuć tkliwości i miłości do wyobrazonego niebytu pełni funkcję immunizującą. Tak jak w przypadku animacji *Nocnych Marków* malarstwo było „odskoczną” od letargiczności do życiowej pełni, tak w tym wypadku jest ono pomostem wiodącym ku spoczynkowi bytu we własnym niebycie. W końcowej wizji pustego pomieszczenia z żółtym kwadratem na ścianie można rozpoznać „wizualną odskoczną” w postaci obrazu *Rooms by the Sea*.

Odnoszę wrażenie, że poddając się owej bezludnej, ascetycznej wizji, narrator nie tylko mierzy się z nicością jako skrajną postacią innego Siebie, ale również próbuje zbliżyć się do Rousseauowskiego i Joubertowskiego [zob. P, 51–57] ideału wyrażenia siebie w jednym przejrzystym zdaniu, które znosiłoby niewidzialną barierę między podmiotem a światem. Wedle eseistycznego „ja” ideał takiego zdania nie polega na wyrażeniu pełni istnienia; przeciwnie, jego celem jest ekspresja pustki wedle reguły: „żadnych śladów” [P, 57]. Hopperowskie puste wnętrze jest zatem „odskoczną” ku radykalnej konwersji podmiotu, od bytu zagęszczonego, skoncentrowanego na sobie ku nieistnieniu jako jedynej możliwej formie przezroczystości. Końcowe, niezwykle rozbudowane zdanie, będące przeciwieństwem boskiego *creatio ex nihilo*, przedstawiające stopniowe wymazywanie ludzkich postaci, jest słownym odpowiednikiem Hopperowskiego żółtego kwadratu, malarskiej ekspresji ostatecznej anachorezy. W taki oto okrężny sposób, przebywając drogę od zniechęcenia nieadekwatną formułą teoretycznego dyskursu, poprzez wizualne ożywienie zmysłowej pełni, dochodzi Bieńczykowy podmiot do próby wypowiedzenia swego idealnego, „przejrzystego” zdania, możliwego do wyobrażenia jedynie jako ekspresja wymazywania życia.

W rozdziale *Znowu czerwiec* emocjonalne wczucie się w przestrzeń cudzego dzieła wywołuje uczucie lekkości i przejrzystości, tak jakby chwilowo została zniesiona owa niewidoczna bariera pomiędzy podmiotem a światem, dziełem a odbiorcą, obserwatorem spektaklu a jego uczestnikiem. Toposy lekkości i przejrzystości w obrazowaniu poetyckim autora *Kontenera* często wiążą się z obrazami cyrkulującego powietrza. W hopperowskiej fantasmagorii oddech śpiącej Olgi staje się lekki, tak jak lekkie są powieki obserwującego ją bohatera. Odczucie ulatującego wzwyż powietrza („oddech Olgi nie będzie miał przystani, unosił się będzie w pustce sypialni”) przechodzi w doświadczenie opadania w pustkę, w melancholijne wrażenie nieistnienia tego, co wciąż jeszcze jest w posiadaniu („zrozumiałem, że ileś tam czasu później także on ustanie, wsiąknie w kołdrę, w podłogę”). Skoro jednak Bieńczyk czyni tę scenę częścią zrodzonej z ducha Hoppera wizji literackiej, w której świat dostępny jest jako rodzaj *peepshow*, czytelnik także zostaje w tę artystyczną przestrzeń

wciągnięty, ukradkiem podglądając spektakl znikania, rozgrywający się tam – w innej przestrzeni, za witryną kawiarni, za oknem sypialni.

Funkcję „odskoczni” (mechanizmu uruchamiającego proces konwersji podmiotu) niejednokrotnie pełnią także przyswojone przez Bieńczyka literackie ćwiczenia duchowe, uprawiane na kartach utworów światowej klasyki (np. Barthesa, Canettiego czy Prousta). W *Przezroczyści* taką rolę pełni przede wszystkim pisarska asceza Rousseau (i jej interpretacje autorstwa Jeana Starobinskiego<sup>452</sup>), w szczególności techniki Siebie praktykowane na kanwie wspomnianej historii grzebienia panny Lambercier. Bieńczyk staje się w tym wypadku niejako kontynuatorem krytycznej orientacji Starobinskiego. Dokonując ożywienia myśli Rousseau w doświadczeniach wykreowanych przez siebie eseistycznych person, w sposób radykalny podąża w stronę postulowanej przez Szkołę Genewską identyfikacji z dziełem. Jego eseistyczny, autofikcyjny podmiot nie tylko myśli, posługując się koncepcjami autora *Nowej Heloizy*, ale również staje się niejako współczesnym wcieleniem osoby Jana Jakuba, praktykując Rousseauistyczne techniki Siebie. Dla Rousseau cel pisania nie ograniczał się do słownej ewokacji wspomnienia, ale polegał także na imaginacyjnym przeżywaniu tego, co się napisało, doświadczeniu pisma jako formy własnego istnienia. Jednym z jego zasadniczych dążeń było zniesienie przeszkody oddzielającej Siebie jako przedmiotu myśli od Siebie – myślącego podmiotu. Poetycki akt pisania miał prowadzić do subiektywnego utożsamienia znaczącego i znaczonego, dokonującego się w umyśle autora czyniącego przedmiotem opisu siebie jako wytworu własnych marzeń, ewokowanych wtórnie poprzez to, co już napisane<sup>453</sup>. Jak to wyraził Starobinski: „cały wysiłek Rousseau zmierza do zniesienia różnicy między słowem a tym, co ono wyraża. Jest to wysiłek o charakterze poetyckim, nawet jeśli rzadko tylko przybiera postać prozy poetyckiej. Aby uchwycić i odzyskać ulotną istotę przeszłości, owo niewyraźne słowo uaktywnia się. Rousseau robi wszystko, aby usunąć wewnętrzną transcendencję i »wewnętrzny dystans«, aby rozpuścić je w odzyskanej na nowo immanencji”<sup>454</sup>. Pisanie jest zatem rodzajem re-kreacji pierwotnego doświadczenia Siebie we wtórnym, literackim marzeniu, które staje się z kolei impulsem do kolejnych pisarskich re-kreacji, polegających na ciągle ponawianym przepisywaniu Siebie. Podmiot Bieńczyka ustanawia Siebie w marzeniu, podążając niejako ścieżką Rousseau, odtwarzając wynalezione przez autora *Wyznań* techniki. Ojciec-założyciel idei

---

<sup>452</sup> Zob. J. Starobinski, *Marzenia i przemiana*, [w:] *idem, Przezroczyść i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000, s. 413–426.

<sup>453</sup> Zob. J. Starobinski, *Marzenia...*, *op. cit.*, s. 415.

<sup>454</sup> *Ibidem*.

sentymentalizmu jest bowiem dla Bieńczykowego podmiotu nie tylko doświadczeniem lekturowym, ale także figurą niezbędną do ćwiczeń wyobraźni. Tak jak Jan Jakub tworzył nowego siebie, ożywiając swą dawną postać w ascetycznym, pisarskim akcie, tak eseistyczny podmiot Bieńczyka ożywia Rousseau, używając mu własnych doświadczeń i wyobrażeń. Tytułowy bohater rozdziału zatytułowanego *Jan Jakub, suite* niepostrzeżenie przenosi się z paryskiej ulicy epok Ludwika XVI do współczesnych, warszawskich realiów, jakby zamierzał kontynuować swe medytacyjne przechadzki z *Marzeń samotnego wędrowca*:

Kiedy pochyła się ze zgrozą nad połamanym grzebieniem, kiedy z ogniem w duszy wybiega z pokoju, w którym panna Lambercier odsądza go od czci i ani myśli dać mu wiary, kiedy na paryskich ulicach rozdaje przypadkowym przechodniom broszurkę *Do wszystkich Francuzów kochających prawdę*, w której zapewnia na wszelkie retoryczne i histeryczne sposoby o swej niewinności, kiedy odmawia mu się publicznej lektury Wyznań i idzie gdzieś hen przed siebie, przestając się czuć się człowiekiem wśród ludzi, kiedy zanosí kolejny rękopis przed ołtarz Pana do Katedry Przenajświętszej Panny Marii z nadzieją, że przynajmniej On go wysłucha, lecz natrafia na zamkniętą kratę zagrządzającą do ołtarza dostęp i wie, że choć chce, to nie umie już nawet krzyżeć, staje się Janem Jakubem, chłopcem, młodzieńcem czy pochylonym, starszym już mężczyzną, który przemyka w tej dziwnej myccie gdzieś między drzewami w parku, miga w tłumie na przystankach, stoi w kolejce do kasy, ogląda reklamy na billboardach, ciastka w witrynie, rano na Nowym Świecie, później w Misiance w parku Skaryszewskim, teraz na Francuskiej, i podejździe za chwilę do nas z tą wyblakłą te czuszką w dłoni, trzymaną tak kurczowo i niezdarnie, i powie, patrząc nam prosto w oczy: „jestem sam, sam na świecie” [P, 309–310].

Obdarzając Jana Jakuba nowym, współczesnym życiem, Bieńczyk tworzy wyraźną paralełę pomiędzy technikami Siebie autora *Nowej Heloizy* a ćwiczeniami duchowymi swego sylleptycznego podmiotu. Jak Rousseau przez całe życie dążył do wykazania własnej niewinności w sprawie grzebienia panny Lambercier, do uczynienia jej całkowicie przejrzystą, tak Bieńczykowy podmiot wyjaśnia sprawę własnego udziału w potrąceniu rowerzysty. Wedle pierwotnej, „zaciemnionej” wersji (rozdział *Pająk małe lichó*) to rowerzysta zawinił, w rzeczywistości jednak współczesny Jan Jakub skłamał: wymusił pierwszeństwo ruchu na rowerzyście, o czym dowiadujemy się z późniejszego wyznania. Wyjaśnienie tej sprawy, uczynienie jej przejrzystą, wymaga przewyciężenia wstydu przed oceną innych, w podobny sposób jak uczynił to „oryginalny” Jan Jakub, przyznając się do kradzieży wstążki panny Pontal. Rousseauistyczna droga do wyjaśnienia „zaciemnionych” spraw nie wiedzie szlakiem Kantowskiej deontologii, lecz poprzez ciągle ponawiane, pisarskie odtwarzanie i przetwarzanie w sobie pierwotnego zdarzenia i towarzyszącego mu uczucia. Bieńczyk, podążając za Rousseau, uwypukla etyczny wymiar prawdy uczuć i zmysłów. Współczesny Jan Jakub po wypadku z udziałem rowerzysty wpada w rodzaj wewnętrznego rozedrgania, hysterii będącej

następstwem naruszenia wcześniejszego stanu jasności i przejrzystości<sup>455</sup>. Odtąd swe duchowe „zaciemnienie” będzie ekstrapolował na zewnętrzną rzeczywistość. To nie rozum, lecz zmysły powiadają go o dokonany przejściu na stronę cienia:

[...] nie mogłem jeść, nalałem soku, wydał mi się wodą z bagna, gruszka okazała się bezwonna, czekolada bez żadnego smaku. Głosy ludzi za oknem brzmiały jak krzyki i złorzeczenia zapowiadające nowe zbrodnie, odgłosy parkowania przypominały huk zderzeń, muzyka w radiu rozpadła się na pojedyncze, ohydne nuty, bezsensowne szarpnięcia strun i idiotyczne uderzenia w bęben [P, 262].

Prawdziwa wersja wydarzenia zostaje wreszcie wyznana Oldze, postaci będącej bardziej literackim fantazmatem eseistycznego podmiotu niż osobą z krwi i kości. Podążając za autorem *Wyznań*, podmiot Bieńczyka tworzy fantazmaty, by usunąć skazę nieprzejrzystości, niemożliwą do zatarcia w świecie realnym. Tylko w pisarskim marzeniu, dzięki utożsamieniu się z Sobą jako innym, podmiot jest w stanie dostrzec obietnicę odzyskania utraconej jedności ze Sobą jako przedmiotem wypowiedzi. Spełnienie owej obietnicy spycha go jednak w wewnętrzną totalną, w solipsystyczną postać bytu, zyskującą poczucie jedności za cenę zakwestionowania jakiegokolwiek zewnętrżności, bez której grozi rozpląnięcie się w bezkształcie wnętrza. Jak pisze Jakub Momro, „skoro wszystko staje się możliwe tylko »wewnątrz«, to nic w istocie nie jest możliwe – tak mogłaby brzmieć diagnoza podmiotu uwikłanego w antynomie nowoczesności, rozdartego między nostalgią za idealistyczną jednością a spełnieniem poprzez kontakt z zewnętrżnym światem”<sup>456</sup>. W finale rozdziału *Olga* Bieńczyk jakby mimochodem ujawnia fantazmatyczność zrodzonego w świecie wewnętrżnym bytu Olgi. Niesamodzielnosc jej istnienia zdradza pierwsza osoba liczby mnogiej: „poczuła głód, jakiego nie znała od dawna, i chodząc wokół szwedzkiego stołu, zbierała, zbieraliśmy na talerz po kolei wszystkie wyłożone rzeczy” [P, 292]. Duchowe zespolenie z innym jest zatem albo solipsystycznym fantazmatem, albo konstruktem czysto teoretycznym, o czym trzeźwo i ironicznie przypomina zbuntowana, wy-obrażona Olga już w pierwszym zdaniu kolejnego rozdziału: „Co to znowu za liczba mnoga, irytujesz mnie z tym swoim »my«. Moje, nasze. Zbieraliśmy, byliśmy. I w ogóle przestań o mnie opowiadać” [P, 293]. Rousseau stosuje

---

<sup>455</sup> Charakterystyczny dla podmiotów eseistycznych Bieńczyka stan rozchwiania, niepewności, słabości stanowi konieczny etap ich przemiany duchowej. Podobne cechy podmiotów można odnaleźć w utworach, które Regina Lubas-Bartoszyńska zalicza do podgatunku powieści konfesyjnej. Jak pisała badaczka: „Bohater dokonujący wyznania odznacza się na ogół krytycznym stosunkiem do całokształtu swych działań, wyrażającym się w emocjach tego typu, jak zwątpienie, przygnębienie czy kompleks małej wartości” (*eadem, Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 184). Z tego rodzaju wewnętrżną konstytucją bohaterów Lubas-Bartoszyńska łączy hybrydyczność gatunkową powieści konfesyjnych (zob. *ibidem*).

<sup>456</sup> J. Momro, *Przemoc przezroczystości*, [w:] *Ćwiczenia...*, *op. cit.*, s. 290.



w *Wyznaniach* technikę konwersji podmiotu, dzięki której niedoskonała rzeczywistość zostaje przemieniona w wymaginowaną, która – jak to ujął Huck Gutman – „zostaje nałożona na rzeczywistość w taki sposób, że to co wyobrażone przemienia rzeczywistość, bierze ją we władanie i staje się nią”<sup>457</sup>. Na podobnej zasadzie tworzy Bieńczyk tekstowy byt Olgi, jako uwewnętrznionej inkarnacji fantazji eseistycznego podmiotu, dokonując jednak, w duchu ponowoczesnej ironii, autodemaskacji owego fantazmatu, podając w wątpliwość egzystencjalną wartość tak osiągniętego ideału przejrzystości. Ontologiczna labilność Olgi ma związek z jej „malarskim” pochodzeniem: jest ona w istocie postacią „zdjętą” z obrazu Hoppera *Woman in the Sun*, w którą Bieńczyk tchnął własne emocje, by już po chwili skłonić ją do buntu przeciw tej literackiej, „skłamanej” formie istnienia. Zmagając się z filozoficznym zagadnieniem przezroczystości, Bieńczyk nie tylko podąża szlakiem Rousseau, ale niejako popycha wykreowany przez siebie autofikcyjny podmiot do ascetycznego działania, wzorowanego na technikach Siebie uprawianych przez autora *Marzeń*. Gutman wyodrębnił, na podstawie lektury *Wyznań*, pięć takich technik:

1. Wyłonienie niepowtarzalnego, indywidualnego Siebie jako przedmiotu obserwacji i opisu.
2. Dokonanie podziału ludzkiego doświadczenia na Siebie i innego, „ja” i „nie-ja”, indywidualne i społeczne.
3. Wyodrębnienie Siebie jako przedmiotu obserwacji innych, publiczności, co Foucault mógłby określić mianem Siebie będącego przedmiotem badania.
4. Stworzenie (sekularnego) trybu ustanawiania siebie poprzez spisywanie wyznania, w którym zostaje położony rousseauistyczny nacisk na kompletność, uwzględnienie każdego szczegółu.
5. Rozczarowanie czterema powyższymi technikami i ich efektami, co prowadzi do pozytywnej waloryzacji wyobraźni, jednak jedynie w tym celu, by osiągnąć szczyt jej możliwości w finalnym, wyobrażonym akcie anihilacji: Siebie, owego podziału, obserwacji i pisma<sup>458</sup>.

Pierwszą z wymienionych technik autor *Kontenera* stosuje, czyniąc właściwym przedmiotem eseistycznych rozważań życiowe doświadczenia sylleptycznego podmiotu. Już z pierwszego zdania tomu można wnioskować, że nie mamy w tym wypadku do czynienia z teoretycznym wywodem, w którym autor ukrywa się pod maską naukowego obiektywizmu. Obiektem jego obserwacji i opisu jest relacjonowane w pierwszej osobie doświadczenie podmiotu czyniącego ze swoich studiów nad przezroczystością praktyczny użytek, dążącego do przewyciężenia

---

<sup>457</sup> H. Gutman, *Rousseau's Confessions: A Technology of the Self*, [w:] *Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault*, ed. L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, Amherst 1988, s. 112.

<sup>458</sup> *Ibidem*, s. 116–117.

w życiu (a nie w teorii) przeszkody oddzielającej „ja” od świata. Wraz z owym pierwszym zdaniem kształtuje się podział świata na „ja” i „nie-ja”: „Od paru miesięcy, gdy włączałem do porannej kawy radio, słyszałem poważne, najczęściej niskie głosy mówiące o pełnej przejrzystości jako warunku sprawnego funkcjonowania gospodarki i wymiaru sprawiedliwości” [P, 5]. Słyszane w radiu głosy pochodzą z odległej sfery zewnętrznego „nie-ja”; ich dyskurs operuje wielkimi kwantyfikatorami (gospodarka, sprawiedliwość), których związek z codziennym doświadczeniem „ja” jest niejasny. W dalszych partiach rozdziału *Wrzesień–marzec* podmiot odwołuje się już wyłącznie do własnego doświadczenia przejrzystości, wspominając pewien marcowy dzień 1981 roku, podczas strajku na Uniwersytecie Warszawskim. Zamiast opisu zbiorowych emocji, stwarzających na fali zbiorowego uniesienia iluzję zniesienia wszelkich międzyludzkich barier, podmiot zdaje relację z własnego przeżywania tamtych wydarzeń w odosobnieniu („na ławce przy kortach tenisowych”, w samotnym marszu przez miasto), zbywając tak zwaną prawdę historyczną dwoma zdaniami, skupiając się w zamian na szczegółowej wivisekcji własnych jednorazowych emocji tamtego czasu („niecierpliwość wyгнаła mnie w miasto”, „Byłem nieco patetyczny, dla siebie bez świadków”, „Po raz pierwszy w życiu nie czułem strachu i było to szczęściem” [P, 6–7]). Nawet wtedy, gdy mówi o przejrzystości jako fenomenie zbiorowym, czyni to poprzez ekstrapolację własnego emocjonalnego stanu na całą, niezbyt wyraźnie określoną, uwewnętrzną zbiorowość: „Przejrzysty, przezroczysty; wydawało mi się, że wszyscy byliśmy przezroczyści, że przezroczyść wypełniała innych i mnie po brzegi, łączyła nas bez słów” [P, 7]. Indywidualne rysy uczestników tamtych zdarzeń zostają zatarte („Ich twarze, przypominane w rocznice, są wielkimi niemymi książkami”<sup>459</sup>), stając się częścią dyskursu historycznego, posłusznego spójności, która „jest regułą heurystyczną badań, obowiązkiem proceduralnym, niemal moralnym nakazem: nie mnożyć niepotrzebnie sprzeczności; [...] nie zakładać, że dyskurs ludzi jest nieustannie rozsadzany od wewnątrz przez sprzeczność ich pragnień, wpływów, jakim ulegli, czy warunków, w których żyją”<sup>460</sup>. Dokonując oddzielenia własnego doświadczenia od historycznego, rocznicowego „nie-ja” podmiot chroni subiektywną, „przejrzystą” prawdę tamtych wydarzeń przed redukującym obiektywizmem publicznego osądu, zamieniającego ludzkie twarze w nieme litery. Podobnie można interpretować gest oddzielenia siebie od pozbawionej wyraźnego kształtu zbiorowości akademickiej (tych wszystkich, którzy „będą szeptać po kątach”) we wcześniej przywoływanym epizodzie wystąpienia konferencyjnego. Owe akty secesji, oddzielenia „ja”

---

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy, op. cit.*, s. 175.

od „nie ja” odczytuję również jako technikę aleturgiczną służącą obronie przed dyscyplinującymi regułami dyskursu (w sensie foucaultowskim).

Proces wyznawania (ukrywania) prawdy o przebiegu wypadku z udziałem rowerzysty w rozdziale *Pajak małe lichy* został w sposób przewrotny ukazany w pożyczonej od Rousseau manierze spowiedzi, przypominającej swą drobiazgowością ów wątek *Wyznań*, w którym Jan Jakub zdaje relację ze swojego stanu ducha po oskarżeniu go o zniszczenie słynnego grzebienia. Bieńczyk przywołuje tamtą historię w rozdziale *Grzebień panny Lambercier*, czyniąc ją interdyscyplinarną „odskocznia” dla własnego eseistycznego podmiotu, współczesnego Jana Jakuba, spisującego wspomnienia wedle rousseauistycznej techniki Siebie. W obu tekstach przedmiotem drobiazgowego opisu jest stan zamięnienia pierwotnej przejrzystości uczuć na skutek oskarżeń o popełnienie występku. „Od tej chwili przestałem cieszyć się niezamięnionym szczęściem i czuję dziś jeszcze, że wspomnienie uroków dzieciństwa kończy się tutaj. [...] Zwyczajnie przywary skazyły dawną niewinność i wdzięk naszych zabaw. Wieś nawet straciła w naszych sercach urok słodyczy i prostoty; opustoszała i posępna, pokryła się jak gdyby oponą przesłaniającą jej piękność”<sup>461</sup> – powiada autor *Emila*, wracając po pięćdziesięciu latach do tamtej, nigdy nie zakończonej sprawy. W podobnej, hiperbolicznej manierze opisuje swoje emocjonalne rozedrganie bohater *Przejrzystości*: dobry nastrój pięknego, słonecznego dnia pod wpływem wypadku z udziałem rowerzysty zamienia się w zapowiedź „nieustannej katastrofy, która sączyła się zewsząd, z tych ścian w pokoju, z zarysu tych domów za oknem, z cegieł zarastających świat, z moich wnętrzności” [P, 262]. W jednej i drugiej relacji utrata wewnętrznej przejrzystości, czystości uczuć, jest rzutowana na cały świat, przemieniający się w trudne do zniesienia miejsce. Rousseau do końca życia broni własnej niewinności w sprawie grzebienia panny Lambercier (co w *Przezroczystości* zostaje podane w wątpliwość). Z kolei eseistyczna persona Bieńczyka przyznaje się w końcu do winy, ujawniając w sobie źródło „zaciemnienia”. Jeden i drugi czyni wyznanie w nadziei nawrócenia się na pierwotną przejrzystość. Rousseau uniewinnia Jana Jakuba przed trybunałem o pięćdziesiąt lat starszego siebie. Bieńczyk tworzy innego Siebie, powołując do życia Olgę-fantasmagorię. W pierwszym wypadku pisarskie rozszczepienie jaźni na Siebie i innego Siebie jest konieczne do wyznania własnej niewinności, w drugim – do wyznania winy: „Muszę ci coś wyznać. Wtedy też ściemniłem. Wytworzyłem ciemność. Skłamałem. To była moja wina. A nie jego. On był niewinny. To ja go potrafiłem, niezbyt groźnie. Lekko go poturbowałem” [P, 297]. Niezależnie od ostatecznego usytuowania obiektywnej prawdy względem podmiotu, obydwaj wydają się

---

<sup>461</sup> J. J. Rousseau, *Wyznania*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kraków 2021, s. 57

ostatecznie rozczarowani efektami swych praktyk autoobserwacji, secesji, konfrontacji z innym i aleturgicznego wyznania. Nadzieja ponownego ustanowienia mitycznej szczerości okazuje się złudna; solipsystyczne wyznanie zapewnia bowiem poczucie przejrzystości wnętrza za cenę zakwestionowania całej zewnętrżności. W kontekście *Przezroczystości* Jakub Momro pisze o fikcyjnym geście uwewnętrżniania rzeczywistości: „Ów gest dlatego wydaje się pozorny (jednakże nie jest przez to mniej opresyjny), że porządek immanencji nie stanowi już porządku obecności; jego jedyną funkcją staje się przesłanianie przestrzennej pustki. Innymi słowy: w sferze wampirycznego wnętrza nie kryje się już nic, czy raczej skrywa się czyste nic”<sup>462</sup>.

Konsekwencją zniesienia wszelkich kategorii (a tym właśnie jest totalna przejrzystość) jest niemożliwość utwierdzenia podmiotu we własnym istnieniu. Jak zauważa Gutman, komentując *Przechadzkę V z Marzeń samotnego wędrowca*, Rousseau ostatecznie porzuca swój wcześniejszy projekt ustanowienia Siebie poprzez oczyszczenie się z zewnętrżności, dochodząc do marzenia o całkowitym zniesieniu granic między „ja” i „nie-ja”<sup>463</sup>. Konsekwencją tej myśli jest rozplnięcie się jaźni w „uczuciu oceanicznym” (będącym połączeniem ludzkiego mikrokosmosu z makrokosmosem), a więc – anihilacja podmiotowości. Czyż nie podobny wydzźwięk ma wcześniej przywoływana finałowa scena *Przezroczystości*, w której chwilowo ożywione ludzkie figury przedstawione przez Hoppera zostają poddane procesowi wymazywania? Rousseauistyczne „uczucie oceaniczne” staje się w wydaniu Bieńczyka oceanem w całej malarskiej dosłowności, idealnie przejrzystym, gdyż w zamyśle pozbawionym subiektywności ludzkiego spojrzenia. Stając się ożywionymi postaciami z obrazów Hoppera, wcieleniami Jana Jakuba czy też autofikcyjnymi inkarnacjami Marka Bieńczyka, tekstowe podmioty skazane są na nieustanne akrobatyczne balansowanie na linii rozpiętej między fantazmatem bezosobowej obiektywności a marzeniem o pełni osobowego utożsamienia. Osiągnięcie owych skrajności oznacza kres indywidualnego istnienia. W tym sensie praktyki interdyscyplinarne Bieńczyka można interpretować jako fenomeny wiecznego powrotu, ciągle ponawiane ucieczki przed groźbą niebytu, tańce odbywane w przestrzeni pomiędzy krańcami owej napiętej liny.

### 3.8. Podsumowanie

Początkowo dwuwarsztatowe, akademickie i literackie, piarstwo Marka Bieńczyka ewoluowało w stronę hybrydycznej, wielogatunkowej formuły eseistycznej. Można powiedzieć, że przeszło ono przemianę podobną do tej, jaka była udziałem twórczości

---

<sup>462</sup> J. Momro, *Przemoc...*, *op. cit.*, s. 287

<sup>463</sup> H. Gutman, *Rousseau's...*, *op. cit.*, s. 113–114.

profesorskiej w okresie od Pierwszej do Drugiej Awangardy. Jak to ujęła Danuta Ulicka: „twórczość »dwuręczna« (dwujęzyczna) przekształcała się w »jednoręczną«: różnogatunkową i wielojęzyczną hybrydę, łączącą różne odmiany doświadczeń poznawczych i stylów myślowych w wiedzę już nie powieściową, ale dramaturgicznie upowieściowioną, która nie opowiada się ani po stronie nauki, ani literatury, zachowując zarazem nieusuwalną między nimi różnicę”<sup>464</sup>. W nawiązaniu do Sloterdijkowskiej koncepcji życia teoretycznego (*bios theoreticos*) ewolucję twórczości Bieńczyka postrzegam jako wyraz postawy niechętniej tworzeniu spójnych teoretycznych ram dyskursu naukowego oraz konstruowaniu wyraźnie określonej tożsamości człowieka nauki. Postawa ta znajduje wyraz w coraz częstszym ujawnianiu się w eseistyce Bieńczyka podmiotów sylleptycznych, umieszczanych w heterotopicznych przestrzeniach akrobatycznego aktywizmu (stanowiącego alternatywę dla letargicznej postawy człowieka teoretycznego). Kreując tego rodzaju persony, pisarz sięga po topoty wznoszenia się i upadku, zagospodarowując przestrzeń pomiędzy duchowo-cieleśną „góram” a „dołom”. Bieńczyk „rozgrywa” wertykalne napięcia umieszczając kreowane przez siebie persony w różnorodnych sferach pośrednich: pomiędzy jednowymiarową letargicznością życia teoretycznego a wielopostaciowym aktywizmem taneczno-akrobatycznym, pomiędzy abstrakcyjnością myślenia a zmysłowym konkretem doświadczenia, pomiędzy zanurzeniem w płynnym palimpseście kultury (kontener) a gestem ucieczki w niepochwytnej heterotopii (fuga), pomiędzy kontrolowanym zdrowiem umysłu a nieograniczoną wolnością szaleństwa, pomiędzy bytem a nicością, wreszcie – pomiędzy silną tożsamością a podmiotowością „odtwarzaną”.

Pomiędzy owymi biegunami autor *Książki twarzy* kształtuje własną formę eseju jako zbiór wielorakich technik ćwiczenia się w byciu pośrednim, sprowadzającym się do permanentnej konwersji. Katalizatorami owych przemian bywają często cudze utwory, wykorzystywane nie tylko jako interpretanty generujące znaczenie intertekstu, ale także jako swoiste środki transportu, „katapulty” służące podmiotowi-akrobacie do relokacji w inne przestrzenie i inne, efemeryczne tożsamości. Tak rozumiana interdyskursywność ma także swój wymiar aleturgiczny i etyczny. Granie na wielu tożsamościach jest bowiem także „grą prawdy” prowadzoną w sferze pozakodeksowej, sytuacyjnej aksjologii. Wychodząc poza siebie, osłabiając własne, „zaciemniające” prawdę tożsamości, Bieńczykowe podmioty zmierzają do nieosiągalnego ideału przejrzystości, będącego centralnym tematem tej eseistyki. W optyce esejów Bieńczyka nieprzejrzystość rodzi się z myślenia utopijnego, przed którym można się

---

<sup>464</sup> D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy...*, op. cit., s. 286.

uchronić, uciekając przed sobą samym „na czubkach palców”. W ten sposób ciężar silnej tożsamości zostaje przeciwstawiony lekkości linoskoczka, zmierzającego tanecznym krokiem nie tylko ku nieosiągalnym szczytom nadczłowieczeństwa, ale także ku otchłaniom upadku, co, wbrew pozorom, nie musi stać w sprzeczności z Nietzscheańską koncepcją ludzkiej natury. Jak bowiem zauważa Chris Danta: „Problem ukierunkowania człowieka ku dołowi ujawnia się zupełnie dosłownie w tekście Nietzschego, gdy linoskoczek spada na ziemię i, odwołując się do religijnej metafory, komunikuje Zaratustrze własne poczucie fizycznej i metafizycznej porażki”<sup>465</sup>. Owe wzloty i upadki znajdują ucieleśnienie w akrobatyczno-tanecznych wątkach eseistyki Bieńczyka, nawiązujących nie tylko do Bachelardowskiej topiki powietrza, ale także do poetyckich motywów wody i ziemi.

Autofikcyjne podmioty eseistyki Bieńczyka jako figury akrobatyczne kwestionują własną tożsamość, przemieszczając się w sferze napięć pomiędzy różnymi formami istnienia, ciągle znajdując się na progu (nigdy w pełni nie urzeczywistnionej) przemiany. Ich anamorficzość związana jest ze skłonnością do życia hipotetycznego, eksperymentalnego i myślenia abdukcyjnego; ich istnienie jest zawsze niejako „na próbę”. Podważając własne tekstowe wcielenia, tworzą kolejne, mgliste hipotezy Siebie, byty utkane na poły z rzeczywistej osnowy, na poły z wątków fantasmagoryjnych, zapożyczonych z literatury, malarstwa, filmu. Prowadzenie tego rodzaju autoeksperymentów przypomina magiczne sztuki szamana<sup>466</sup> lub technikę prestidigitatora wyjmującego z kapelusza-kontenera kolejne figury, by już za chwilę spowodować ich zniknięcie lub przemianę w inne formy. Finałem takich numerów popisowych bywa jednak rozpląnięcie się w powietrzu osoby magika. Któż bowiem może zaświadczyć, że kolejna, wyjęta z owego pojemnika, autofikcyjna postać jest tożsama z poprzednią i że w ostatecznym rachunku może być identyfikowana z realnie istniejącym Markiem Bieńczykiem?

Kluczową rolę w przemianach tych odgrywają artystyczne „*ready mades*”, artefakty zapożyczone z tekstów kultury, przede wszystkim ze świata literatury i malarstwa, nie tyle jako cytaty, lecz przede wszystkim jako elementy „życiowego wyposażenia”. Bieńczyk gromadzi w swych książkach-zbiornikach różnorodność form, kostiumów, postaci, dostarczając w ten sposób swym eseistycznym podmiotom narzędzi fugi. Esej jest w tym wypadku formą nie tylko

---

<sup>465</sup> Ch. Danta, *Acrobats...*, *op. cit.*, s. 79.

<sup>466</sup> Vincent Colonna, pisząc o fantastycznych transformacjach podmiotów w *Prawdziwej historii* Lukiana z Samostaty, porównywał owe przemiany do praktyk ezoterycznych (zob. V. Colonna, *Autofiction...*, *op. cit.*, s. 31). Podsumowując wywody Colonna, Jerzy Lis konstatował: „Fabulacja tego typu przypomina praktyki szamanów pośredniczących między duchami a ludźmi i polega głównie na wyobrażaniu swojej własnej przemiany duchowej i opisu doświadczenia z innej strony życia” (*idem*, *Obrzeża...*, *op. cit.*, s. 46). Zdanie to równie dobrze mogłoby się odnosić do przemian autofikcyjnych podmiotów w prozie Bieńczyka.

umożliwiająca wyrażenie doświadczenia życia w sferze wertykalnych, wznosząco-depresyjnych napięć, ale także rodzajem retorty, pojemnika, kontenera, w którym wytwarza się te napięcia, by uwolnić konwersyjną energię myślącego i piszącego podmiotu. Esej jest „przyrządem gimnastycznym”, „odskoczną” służącą do ucieczki w nowe, nieodkryte jeszcze przestrzenie, nad-pisane ponad „obozem bazowym” kultury.

## ROZDZIAŁ 4. TECHNIKI ALETURGICZNE W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA STASIUKA

### 4.1. Moment konwersyjny: podmiot, miejsce, czas

Począwszy od debiutanckich *Murów Hebronu*, Andrzej Stasiuk wykorzystuje własny życiorys jako materię autofikcyjnych narracji, które nie tylko służą kreowaniu wewnątrztekstowej i intertekstualnej gry między realną osobą pisarza a jego fantazmatycznymi wcieleniami, lecz mogą być także uznane za medium w pośredni sposób formujące podmiotowość twórcy. Rola przetworzonych literacko elementów pisarskiej biografii nie sprowadza się bowiem wyłącznie do reprezentowania, ale także do wytwarzania i przekształcania autofikcyjnych podmiotów. Realny życiorys i literackie inkarnacje Siebie (ascetyczne, akrobatyczne i aleturgiczne) łączy etopojetyczna funkcja pisarstwa Stasiuka. Tak pojmowane sprzężenie zwrotne między realnym życiorysem a literackimi wcieleniami pisarza można dostrzec zarówno w jego utworach zaliczanych do prozy fikcyjnej, jak i tych, które ciążą w stronę eseistyki podróżniczej (ze wszystkimi zastrzeżeniami dotyczącymi nieostrych granic uprawianych przez Stasiuka form autobiografizmu)<sup>467</sup>. Hanna Gosk zwraca uwagę na autofikcyjny, zmienny i niejednoznaczny charakter związków biografii z fikcją w kontekście doświadczeń więziennych autora *Wierszy miłosnych i nie*:

Historie więzienne w twórczości Stasiuka mogą być przykładem żonglowania doświadczeniem biograficznym i tematyzowaniem go w wygodnej formie przy użyciu różnych konwencji. Trauma z *Murów Hebronu* przekształca się w zabawną historijkę o celi i układaniu handlowych relacji z klawiszami w *Jak zostałem pisarzem*<sup>468</sup>.

W ujęciu Jerzego Madejskiego, wyrażane za pomocą różnorodnych technik narracyjnych doświadczenie więzienne w twórczości Stasiuka (od narracji pozbawionej sankcji autobiograficznej do narracji pierwszego stopnia) jest niezbędnym kontekstem interpretacyjnym jego „pozawięziennych” utworów<sup>469</sup>. Badacz interpretuje *Mury Hebronu* jako swoisty kontrapunkt późniejszej twórczości autora *Dukli*, w której nadmiar i zmysłowe

---

<sup>467</sup> O szeroko pojętym autobiografizmie prozy Stasiuka pisali m.in.: H. Gosk, *Autobiografizm w prozie debiutantów przelomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 154–158; J. Madejski, *Doświadczenie więzienne w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Deformacje biografii*, Szczecin 2004; J. Wierzejska, *Metafikcyjne dostrzeganie opowieści o sobie samym*, „Tekstualia” 2006, nr 4; U. Glensk, *Fikcja autobiografii*, [w:] *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Tom 1, część 2. Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2011, s. 197–199; S. Nosal, *Autobiografia/Autobiofikcja (glosa do autobiografii Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2012, nr 52; J. Lech, *W kręgu autobiografizmu i eseizowanej prozy. Twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka w latach 1992–2010*, [praca doktorska], Rzeszów 2017.

<sup>468</sup> H. Gosk, *Autobiografizm...*, *op. cit.*, s. 197.

<sup>469</sup> J. Madejski, *Doświadczenie...*, *op. cit.*, s. 133–161.



bogactwo opisywanego świata należałoby postrzegać jako reakcję na sytuację więziennego zamknięcia i deprywacji sensorycznej<sup>470</sup>. Można jednak na owo doświadczenie izolacji popatrzeć nieco szerzej, jako na pierwszy z wariantów stale powracającego w tej twórczości ascetycznego doświadczenia anachorezy, konwersyjnej praktyki porzucania „światowego życia”.

Jak przekonuje Hanna Gosk, autofikcyjność twórczości Stasiuka wpisuje się w szersze tendencje prozy autobiograficznej dwudziestolecia 1989–2009, będące przejawem metaliterackiej świadomości autorów, prowadzących różnego rodzaju gry polegające na jednoczesnym „sugerowaniu autentyku” i stosowaniu zabiegów służących „wzmoczeniu literackości”<sup>471</sup>. W przypadku autora *Fado* owe gry są częścią poetyki konwersyjnej, będącej zasadniczym tematem niniejszego rozdziału. Zarówno dla samego Stasiuka, jak i dla kreowanych przez niego postaci literackich istotnymi, formacyjnymi doświadczeniami egzystencjalnymi są dwa fundamentalne zerwania z kulturą „obozu bazowego”. Po pierwsze, uczestniczące w ruchu młodzieżowej kontrkultury lat 70. i 80. Stasiukowe osoby odwracają się od sposobów życia kształtowanych obrębem systemów społecznej tresury, to jest w instytucjach rodziny, szkoły, wojska czy Kościoła. Literackie reprezentacje tego rodzaju zerwań z *habitusem* można odnaleźć przede wszystkim w *Murach Hebronu*, *Białym kuku*, *Grochowie* oraz *Jak zostałem pisarzem*. Młodzieńczej kontrkulturowości Stasiuka patronowali między innymi Bob Dylan [zob. ŻT, 54–56] i Jack Kerouac [zob. ŻT, 56]; ich twórczość miała dla późniejszego pisarza znaczenie formacyjne. Konwersyjny wymiar autobiografii i twórczości Dylana, o którym pisali między innym Rob Wilson<sup>472</sup> i Christophe Lebold<sup>473</sup>, stanowi interesujący, lecz osobny i wykraczający poza zakres niniejszej rozprawy kontekst twórczości Stasiuka. Po drugie, Stasiukowe autofikcyjne osoby zrywają zasadniczo także

---

<sup>470</sup> „Opisywanie i odsłanianie rzeczywistości, utrwalanie nastrojów, refleksyjne oglądanie miast, dróg, kościołów, cerkwi, drzew gwiazd... daje się pojmować jako odpowiedź na sytuację zamknięcia, odizolowania” (J. Madejski, *Deformacje...*, *op. cit.*, s. 137).

<sup>471</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>472</sup> R. Wilson, *Becoming Jeremiah inside the U.S. Empire*, [w:] *Be Always Converting, Be Always Converted. An American Poetics*, Cambridge–London 2009, s. 166–207.

<sup>473</sup> W tekście poświęconym autofikcyjnemu wymiarowi twórczości Dylana Lebold dochodzi do konstatacji, które można by z powodzeniem odnieść również do twórczości Stasiuka. Dotyczy to w szczególności stwierdzeń nawiązujących do wielowarstwowej (palimpsestowej), na poły fikcyjnej, na poły autobiograficznej konstrukcji Dylanowskich podmiotów: „Zawsze gdy Dylan używa zaimka »ja«, a nawet w rzadszych przypadkach, gdy tego nie czyni, konstruuje swe kolejne *alter ego*, skomplikowane fikcyjne tożsamości, odzwierciedlające i zniekształcające jego własną podmiotowość i wytwarzające dwuznaczność (nieodłącznie związaną z liryzmem tworzącym się pomiędzy »ja« utworu a jego autorem i wykonawcą). Jako pisarz będący także demiurgiem, Dylan nie tylko stwarza fikcyjny, zupełnie własny świat; poświęca również znaczną część swojej kreatywnej energii tworzeniu uniwersum licznych tożsamości, osobistego palimpsestu, w którym jeden Dylan skrywa się za innym” (C. Lebold, *A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan's Voice, Personae, and Lyrics*, „Oral Tradition” 2007, nr 1, s. 65).

z młodzieńczą odmianą kontrkulturowości, dokonując swoistej anachorezy, której autobiograficzny, życiowy kontekst stanowi decyzja przyszłego pisarza o porzuceniu Warszawy i zamieszkaniu w Beskidzie Niskim. Przetworzone literacko, inspirowane biografią autora wątki anachoretyczne są stałym motywem tej prozy, przede wszystkim trylogii powieściowej *Biały Kruk*, *Dziewięć*, *Taksim*, *Opowieści galicyjskich*, opowiadania *Grochów*, a także eseistyki podróżniczej (*Wschód*, *Przez rzekę*) oraz eseju *Dziennik okrętowy*. O własnych ucieczkach z domu, szkoły, wojska, a także o późniejszej, beskidzkiej anachorezie opowiada Stasiuk także w rozmowach z Dorotą Wodecką [zob. ŻT, 98–99, 125–126]; o mieszkaniu „w zasadzie na kompletnym odludziu” wspomina w ostatnim akapicie fikcjonalizowanej autobiografii *Jak zostałem pisarzem* [zob. JZ, 158]. Utrzymaną w humorystycznym, anegdotycznym tonie opowieść, niezależnie od charakteru jej związków z realnym doświadczeniem pisarza, można potraktować jako lapidarne, alegoryczne i zarazem przewrotne ujęcie secesjonistycznej postawy Stasiukowych podmiotów:

Budowali akurat Marriott i postawili sobie tam dźwig. Wyglądał przyzwoicie. To znaczy nie całkiem go było widać, bo góra znikła gdzieś w ciemnościach. W każdym razie od Marriotta musiał być wyższy. Tak nakazywała budowlana logika. Powiedziałem, że możemy wejść. Szliśmy i szliśmy. Chyba z godzinę, bo się jasno zrobiło. Po takich szczebelkach. W końcu doszliśmy. Fajnie na górze bujało. Centralny wyglądał jak paczka papierosów. Patrzyłem sobie z góry na moje miasto i wiedziałem, że wyżej już nie zajdę. I wtedy właśnie pomyślałem, że może jednak wyjadę i zostanę w końcu tym pisarzem. Miesiąc później to zrobiłem. Aha, chciałbym dodać, że zanim zaczęliśmy się wspinać, podjęliśmy decyzję o tym, że nie zabieramy flaszki na górę, tylko zostawiamy na dole [JZ, 158].

Odczytując tę scenę w kluczu trójkąta konwersji, powiedzielibyśmy, że nawrócenie Siebie na innego Siebie następuje podczas brawurowej wspinaczki, będącej jednocześnie aktem akrobatycznym w sensie ścisłym i metaforą konwersyjnej akrobatyki. Symptomatyczne, że do przełomu dochodzi na trudno dostępnym szczycie, Sloterdijkowskim „Mount Improbable”. Autobiograficzny podmiot niejako uznaje, że dalsze transgresje „wzwyż” utraciły już dla niego sens. Dochodzi do takiego wniosku, mając pod sobą całe miasto, służące niejako za scenę jego wyczynu i zarazem za milczącą widownię. Nie mniej istotna jest tutaj nonszalancja, z jaką opisuje własny wybryk. Owo: „Fajnie na górze bujało” i „nie zabieramy flaszki” jest jak triumfalny uśmiech linoskoczka po jeszcze jednym udanym przejściu pomiędzy dachami kamienic. Można odnieść wrażenie (przytoczmy ponownie interesujący nas fragment Sloterdijka), że:

W rzeczywistości przekazuje on lekcję moralną, która brzmi: dla ludzi naszego pokroju to nic takiego. Ludzie-naszego-pokroju – to są ci, którzy zapisali się na kursy z przedmiotu „Niemożliwość”, z przedmiotem dodatkowym „Robienie wrażenia”. Niektórzy z nich pozostają do końca kariery na arenach i stadionach, inni przechodzą do asketeria, dając pierwszeństwo wspinaniu się po drabinie religijnej, wielu wycofuje się do lasów i na pustynie, kolejna frakcja próbuje się w sztukach plastycznych i muzycznych, inna znowu liczy na wysokie i najwyższe urzędy państwowe<sup>474</sup>.

Czyżby zatem owa brawurowa wspinaczka miała być jedynie pewnym etapem wiodącym ku zupełnie innym ćwiczeniom? Można by uznać takie odczytanie za nieuzasadnioną nadinterpretację utrzymanego przecież w tonie „zgrywy” opisu młodzieńczego wyskoku, gdyby nie owo: „wiedziałem, że wyżej już nie zajdę”, czyniące z tej sceny jednak pewną metaforę życiowej drogi. Jaką zatem opcję wybiera Stasiukowe *alter ego* spośród wymienianych przez Sloterdijka alternatyw akrobatyzmu? Prosta odpowiedź brzmiałaby następująco: „wycofuje się do lasów i na pustynie” (zamieszkując w Beskidzie Niskim oraz odbywając liczne podróże po środkowoeuropejskich i środkowoazjatyckich bezdrożach), a także „zamieszkuje” w stworzonej przez siebie literackiej heterotopii. Tym samym uznalibyśmy, że oto autobiograficzny Stasiuk wystąpił z miejskiego zakonu młodzieżowej kontrkultury (którego wyznaniem wiary był „rock’and’roll”, wolna myśli i wolna miłość, balanga, narkotyki i tym podobne formy zbiorowej transgresji), by poddać się innemu rodzajowi ćwiczeniom w swym beskidzkim eremie. I na tym można by w zasadzie zamknąć sprawę, gdyby konstytutywnym elementem owej przemiany nie była zmiana zasad aleturgicznej gry podejmowanej w obrębie Stasiukowego „sobąpisania”. Owe reguły składają się w tej twórczości na aleturgię, definiowaną – przypomnijmy – jako „zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiadalne, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę”<sup>475</sup>. O ile bowiem w swej młodzieńczej kontrkulturowości, której literacko przetworzoną wersję odnajdziemy na przykład w opowiadaniu *Grochów*, Stasiuk dążył do zrzucania z siebie jarzma domu rodzinnego, szkoły, Kościoła, pracy, władzy państwowej, do odkrycia własnych prawd nadbudowanych ponad „obozem bazowym”, o tyle po zejściu ze „sceny miasta” i odejściu na „na puszcę” zasady prowadzonych przez niego ćwiczeń duchowych zostają zmodyfikowane. Ślady owej zmiany reguł można odnaleźć nie tylko w wywiadach z pisarzem, ale nade wszystko w kreacjach podmiotów literackich. Alegoria wspinaczki, poprzez którą autobiografista zdaje się określać swoje młodzieńcze tożsamościowe

---

<sup>474</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 272.

<sup>475</sup> M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, *op. cit.*, s. 27

poszukiwania, odnosi się do zamkniętego rozdziału życia. Pisarz w gruncie rzeczy nie tłumaczy motywów swej anachorezy, choć daje do zrozumienia, że ma ona związek z tym, co zobaczył tam, na szczycie. Skrywana za owym przemilczeniem romantyczna wzniosłość momentu konwersyjnego<sup>476</sup> została zdezwuowana niepoważnym tonem, sprawiającym, że powstała swego rodzaju parodia „objawienia na górze”. Rzeczywistą treść konwersyjnej epifanii przykryła autoironiczna nonszalancja.

Co tak naprawdę zobaczył Stasiuk ze szczytu swojej „Mount Improbable”? Odpowiedzi, jak sądzę, należy szukać nie tylko w autobiograficznych wypowiedziach pisarza, ale także w autofikcyjnych księgach Stasiukowych objawień, w owej ciągle na nowo przepisywanej autorewelacji, w konwersyjnym, autobiograficznym ciągu narracyjnym<sup>477</sup>. Eschatologiczny, apokaliptyczny wymiar prozy Stasiuka wiąże się z wielokrotnie ponawianymi motywami wyczekiwania na objawienie zakrytego sensu oraz z obrazami schyłkowości ludzkiej historii i cywilizacji, będącej jedynie epizodem w dziejach świata. Począwszy od *Białego kruka*, w konstruowanych przez pisarza obrazach cywilizacji można odnaleźć powtarzalne elementy gnostyckiego, apokaliptycznego imaginarium (dialektyka światła i zasłon, obrazy upadku uwypuklające skończoność egzystencji<sup>478</sup>), które są ściśle powiązane z „geologicznymi”, warstwowymi sposobami postrzegania przestrzeni i odczytywania sensu. W orbicie spraw ostatecznych umieszczam Stasiukowe obrazy zagłady materii, „biblijne” enumeracje<sup>479</sup> (spisy rozpadających się elementów materialnego inwentarza) oraz powtarzające się motywy

---

<sup>476</sup> Zamaskowana wzniosłość Stasiukowego momentu konwersyjnego, poprzedzającego wycofanie się w góry, wcześniej ujawniła się w fikcyjnym przebraniu w powieści *Biały kruk*, nazwanej przez Przemysława Czaplińskiego „powieścią powtórnej inicjacji”. Jak wyjaśniał krytyk: „Jeżeli stwierdziłem, że miała to być wyprawa powtórnego wtajemniczenia, to dlatego, że pierwsze wtajemniczenia, jako dorośli trzydziestolatkowie, wszyscy mają już za sobą. Nie chcą jednak tego pierwszego wtajemniczenia uznać, ponieważ albo je roztrwonili, albo przeżyli niezauważalnie, albo też czują się nim zbrukani” (*idem, Wyprawa po wzniosłość*, [w:] *idem, Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 76).

<sup>477</sup> Zob. M. Wołek, *Autobiografizm...*, *op. cit.*, s. 19–20.

<sup>478</sup> Jak pisał Przemysław Czapliński: „o powrocie do prawdziwego istnienia, o wtopieniu się w światło marzy gnostyk, bo to oznacza powrót do boskości, lecz marząc o tym wie, że tęskni za apokalipsą. W ten sposób możemy wyjaśnić przyczynę, dla której Stasiuka interesują tylko dwa momenty w dziejach bytu: początkowy i końcowy. Jego koncepcja czasu składa się z dwóch punktów – przedgenezyjskiego i poapokaliptycznego – ponieważ trwanie pomiędzy tymi momentami to czas upadku, nieodróżniona historia ontologicznego upokorzenia” (*idem, Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1, s. 146). W kontekście apokaliptycznym odczytuję także uwagę Sławomira Iwasiowa o związkach *Białego kruka* z *Jądrem ciemności* Conrada (zob. S. Iwasiów, *Samochodem, pociągiem, przed siebie...*, „Artpapier” 2011, nr 15–16, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=135&artykul=2936>, data dostępu: 20.08.2023).

<sup>479</sup> W podobnym, apokaliptycznym duchu enumeracje Stasiuka interpretuje Adrian Gleń, widząc w nich rodzaj litanii, modlitwy o zagładę świata w dotychczasowej postaci i jego ponownego odrodzenia się: „Spójrz, świecie, mówi nam i wobec nas pisarz, jeśli jakieś trwanie ma się w ogóle wydarzyć, to tylko tej materii, która, rozpadłszy się wprzód, spopieliwszy, zostanie przemieniona – inaczej przemienie, szczególnie (czy zatem, wypadaloby zapytać za Miłoszem, nie wszystko »wróci w chwale«?). To wypatrywanie, wyczekiwanie »wiekuistej światłości«, która jedynie mogłaby nas uratować, przypomina czekanie bohaterów Konwickiego, to wypatrywanie jest równie tęskne jak u autora *Małej apokalipsy* i, w przeciwieństwie do niego – by tak rzec – »nadziejne«, bowiem metodyczne, ponawiane i poszukiwane” (*idem, Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Łódź 2019, s. 106).

opadania kolejnych zasłon (zdejmowania geologicznych warstw rzeczywistości), za którymi rzekomo kryje się sens objawienia. Z tego rodzaju tropami końca wiążą się pojawiające się w prozie autora *Taksim* postaci „proroków” wzywających do zmiany życia (*Biały kruk*) lub też odczytujących znaki wypełniającego się czasu (*Taksim*, *Dukla*, *Zima*, *Opowieści galicyjskie*). Tym, co odróżnia Stasiukowe obrazy zagłady materii od utrwalonych w literaturze apokaliptycznej znaków kosmicznej katastrofy (obrazów spadających ciał niebieskich), jest ukazywanie kresu jako procesu geologicznego. W prozie autora *Fado* kres jest wyrażany poprzez obrazy stopniowego rozpadu, erozji wierzchniej, antropogennej warstwy rzeczywistości. Takich znaków wołowiecki pisarz bacznie wypatruje w przestrzeniach zdegradowanych (do ulubionych należą tereny popegeerowskie), to jest wszędzie tam, gdzie geologia odniosła ostateczne zwycięstwo nad Historią. Dla narratorów-gnostyków popadająca w ruinę spuścizna komunistycznego kolektywizmu w sposób paradoksalny stanowi zaprzeczenie stojącej u jej podstaw idei materializmu historycznego. Wnioskują oni, że za ową ideą musiało stać coś więcej niż tylko fantazmat sprawiedliwości społecznej, „ponieważ chodziło o kompletne unieważnienie materii, o jej przewyciężenie – żeby już nigdy nie odzyskała znaczenia i żeby raz na zawsze mieć z nią spokój. Dlatego ta próba była większa niż historia i bardzo bliska geologii” [W, 20]. Podobne procesy zachodzą w metaliterackiej warstwie objawienia. W obliczu niepostrzeżenie nadchodzącego końca, Stasiuk-stratygraf, zdejmując nakład młodych, powierzchniowych warstw dyskursu, wypatrując znaczeń ukrytych w sferach napięć słownego „górotworu”, w szczelinach, uskokach, pustkach, będących figurami zaprzeczenia pozornej ciągłości nawarstwiającego się sensu. Za tą ideą stoi coś więcej niż próba dokopania się do źródłowego sensu; chodzi bowiem o unieważnienie wszelkich historycznych prawd.

Momentem założycielskim Stasiukowej apokaliptyki jest konwersyjna anachoreza. Choć nigdzie nie zostało to wyrażone wprost, w głosach jego literackich person pobrzmiewają mesjańskie tony pierwszego wystąpienia Jezusa, tuż po jego powrocie z pustyni: „Czas się wypełnił i bliskie jest królestwo Boże. Nawracajcie się i wierzcie w Ewangelię!”<sup>480</sup>. Droga zbawienia wskazywana przez owych współczesnych, literackich głosicieli nawrócenia wiedzie poprzez unieważnienie czasu i zagładę materii. Zgodnie z wielowiekową tradycją znaków końca poszukiwano, odchodząc w miejsca pustynne, odosobnione, istniejące poza głównymi nurtami życia. Wczesnochrześcijańska tradycja anachoretyczna wiąże się z działalnością eremitów, którzy, spodziewając się rychłego ponownego przyjścia Chrystusa, porzucali

---

<sup>480</sup> Mk 1,15, *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1995.

światowe, polityczne życie, czyli domenę Cesarstwa – apokaliptycznej Bestii<sup>481</sup> – by w odosobnieniu podejmować „najbardziej szaloną grę, jaką może podjąć człowiek: grę o wieczność poza czasem”<sup>482</sup>. Foucault widział w tamtych dawnych aktach anachorezy przejawy „kontrprowadzenia”<sup>483</sup>, będącego formą oporu wobec pastoralnej władzy Kościoła sprawowanej w obrębie ekonomii zbawienia, ekonomii posłuszeństwa i ekonomii prawdy<sup>484</sup>. U schyłku starożytności i w początkach średniowiecza rozmaite przejawy tak pojmowanej kontestacji władzy duchowej i świeckiej kształtowały się w praktyce życiowej eremitów, koncentrując się wokół kwestii „eschatologii, badania Pisma, mistycyzmu, wspólnoty i ascezy”<sup>485</sup>. Analogicznie, anachoreza Stasiukowych podmiotów stanowi przejaw oporu wobec narzuconych odgórnie czy też zastanych form życia we współczesnym zsekularyzowanym świecie. By uchwycić odległe od współczesności źródła i sedno tej analogii, prześledźmy pokrótce, podążając za Foucaultem, fundamentalną, nowożytną przemianę, jaka dokonała się w obrębie wizji świata, procedur „prowadzenia” i towarzyszących im reżimów prawdy.

Jak dowodzi autor *Archeologii wiedzy*, kształtująca się od czasów renesansu nowoczesna sztuka rządzenia państwem przejęła funkcje dawnej władzy pastoralnej, zastępując techniki prawdy zbawienia technikami prawdy będącej na usługach racji stanu. Prawda pastoralna opierała się na antropocentrycznych zasadach podobieństwa i analogii, które miały zastosowanie nie tylko do człowieka, ale również do całego kosmosu. Władza pastoralna obejmowała wszechświat, będący rodzajem sceny, na której rozgrywały się poszczególne akty zbawienia. Wraz z upowszechnieniem się wiedzy o odkryciach astronomii Kopernika i Keplera, fizyki Galileusza, historii naturalnej Johna Raya, gramatyki Port-Royal zmieniło się rozumienie boskiej władzy nad światem. Odtąd Bóg nie „rządzi nim w sensie sprawowania władzy pastoralnej. Panuje raczej na modłę suwerenną, zgodnie z pewnymi zasadami”<sup>486</sup>. Świat nie jest już prowadzony, lecz funkcjonuje wedle określonych reguł będących fundamentem procesu nazwanego przez Foucaulta „odrządowieniem kosmosu” (*dégouvernementalisation du cosmos*)<sup>487</sup>. Dokonuje się nowoczesny podział władzy na sferę rządzoną poprzez *principia*

---

<sup>481</sup> Zob. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 39; J. Nowosielski, *Ucieczka na pustynię. Próba opisanie ukrytej świadomości monachizmu prawosławnego*, [w:] *idem*, *Inność prawosławia*, Białystok 1998, s. 23–39.

<sup>482</sup> R. Przybylski, *Pustelnicy...*, *op. cit.*, s. 35.

<sup>483</sup> Mianem kontrprowadzenia Foucault określa „walkę z procedurami wdrażanymi po to, by prowadzić innych” (*idem*, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010, s. 212).

<sup>484</sup> Zob. *ibidem*, s. 242–243.

<sup>485</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>486</sup> *Ibidem*, s. 242.

<sup>487</sup> *Ibidem*, s. 243 (M. Foucault, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977–1978*, Paris 2004, s. 241).

*naturae*, uwolnione od ekonomii zbawienia, i *ratio status*<sup>488</sup>. Ów podział wiąże się z zasadniczą zmianą sposobu postrzegania czasu. W obrębie ekonomii zbawienia czasowość była ujęta w linearne następstwo zdarzeń rozciągających się między stworzeniem świata a jego apokaliptycznym końcem. Wraz z rozpowszechnieniem się modelu Newtonowskiego czas stał się kategorią abstrakcyjną, niezależną od podmiotu, o nieskończonym zasięgu, słowem, został wyzwolony od celowości właściwej dla czasu historii zbawienia. Tak rozumiany *chronos* (przeciwieństwo *kairosu*)<sup>489</sup> staje się równocześnie narzędziem władzy działającej w imię racji stanu<sup>490</sup>. W obrębie nowej temporalności rodzi się idea państwa będącego celem samym w sobie, pozbawionym boskiej sankcji. Odtąd w kulturze Zachodu rządzenie służy przede wszystkim podtrzymywaniu spójności państwa istniejącego poza perspektywą apokaliptycznego kresu, nieposiadającego celu poza samym sobą. „Jest to właśnie nieskończoność rządzenia, którego końca czy kresu wcale się nie przewiduje. Znajdujemy się wewnątrz historii otwartej, a to właśnie za sprawą nieskończoności właściwej sztuce politycznej”<sup>491</sup> – wyklada Foucault. Wobec nieograniczonej perspektywy trwania państwa „człowiek znalazł się w horyzoncie nieograniczonego czasu”<sup>492</sup>, wykluczającego możliwość objawienia.

Jaki to wszystko może mieć związek z apokaliptycznym wymiarem prozy Stasiuka? Otóż w kontekście Foucaultowskiego „odrządowienia” czasu i kosmosu anachoreza Stasiukowych podmiotów jawi się jako forma kontraprowadzenia skierowana przeciwko pryncypiom owej nieokreślonej i nieskończonej władzy. Jej produktem (i zarazem bohaterem prozy wołowieckiego pisarza) jest człowiek żyjący w czasie horyzontalnym, nieskończonym i pozbawionym pastoralnej perspektywy zbawienia. To podmiot kontrolowany przez bezosobowe, wszechobecne, panoptyczne mechanizmy władzy<sup>493</sup>, w perspektywie dyskursów

---

<sup>488</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>489</sup> Pojęcia *chronosu* (czasu chronologicznego), *kairosu* (czasu mesjańskiego) i *eschatonu* (kresu czasu) analizuje m. in. Giorgio Agamben, wyróżniając figury proroka, apostoła, apokaliptyka i łącząc je z różnymi sposobami ujmowania czasowości (*idem*, *Czas...*, *op. cit.*, s. 75–86). Z kolei Frank Kermode definiuje *kairos* jako „moment kryzysu” (za Paulem Tillichem), „sytuację graniczną” (w odwołaniu do Karla Jaspersa), „ważny punkt w czasie, pełen znaczenia wynikającego z jego związku z końcem” (w znaczeniach biblijnych). Pojęcie to służy mu do opisu temporalnego wymiaru współczesnych, złożonych fabuł literackich, które organizują czas w swoistym zawieszeniu między początkiem a końcem, wytwarzając wrażenie połączenia „w jedno percepcji terażniejszości, pamięci przeszłości i oczekiwań wobec przyszłości” (*idem*, *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2010, s. 41–42). Dokonując interpretacji powieści Juliana Barnesesa *Poczucie kresu*, w interesujący sposób odwołuje się do tych pojęć Roma Sendyka (*eadem*, *Poczucie kresu, znaczenie końca*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 32–36).

<sup>490</sup> Pisał na ten temat Scott Hamilton w eseju poświęconym temporalnym aspektom Foucaultowskiej idei rządzenia (*idem*, *Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene*, „Milenium: Journal of International Studies” 2018, nr 3, s. 378).

<sup>491</sup> M. Foucault, *Bezpieczeństwo...*, *op. cit.*, s. 265.

<sup>492</sup> *Ibidem*, s. 359.

<sup>493</sup> W kontekście Foucaultowskim opisywał je Stasiuk w eseju *Cień Roberta Damiensa* [TS, 91–99].

neoliberalnych wyrażane poprzez alegorię niewidzialnej ręki rynku. Przejawami opozycji Stasiukowych podmiotów wobec owych wszechwładnych, dyskretnych mechanizmów są techniki Siebie, których celem jest eschatologiczna transformacja czasu i mistyczne odnalezienie sensu<sup>494</sup>. Istotnym rysem swoistego mistycyzmu autora *Fado* jest nieustanne ukrywanie lub powstrzymywanie momentu objawienia. Stasiuk bowiem, wprowadzając wątki apokaliptyczne, ostatecznie dochodzi do ich przeciwieństwa, tj. do konstatacji, które za Michałem Pawłem Markowskim, można by nazwać kaliptrycznymi. Rozwiązania apokaliptyczne odwołują się do *metanoi*: „Trzeba się przemienić, przemienić swój wzrok (zmysłowy bądź nadzmysłowy), wtedy niewidzialne stanie się widzialne”<sup>495</sup>. Z kolei w perspektywie kaliptrycznej rzeczywistość jest niepoznawalna, zawiera w sobie nieusuwalną tajemnicę, stąd „nieustanne odwlekania objawienia”<sup>496</sup>. Podobną ambiwalencję wpisana w ludzkie pragnienie objawienia dostrzega Jacques Derrida, zwracając uwagę na paradoksalność współczesnych, postoświeceniowych dyskursów demistyfikujących apokaliptyczne wizje końca. Jak zauważa, „każda apokaliptyczna eschatologia jest obietnicą składaną w imię światła, wzroku i wizji, światła światła, światła jaśniejszego od tego, które mogłyby uczynić wszelkie światła”<sup>497</sup>. Kantowska demistyfikacja apokaliptycznego objawienia na poziomie retorycznym dokonuje się również w imię ideału światła (*Aufklärung*), umacnianego pragnieniem „czujności, czuwania, wyjaśnienia, krytycyzmu i prawdy, lecz tym razem prawdy, która jednocześnie zachowuje pewną dozę apokaliptycznego pragnienia, by dokonać demistyfikacji lub, jak kto woli, dekonstrukcji dyskursu apokaliptycznego jako takiego oraz wszystkiego, co stanowi spekulację na temat wizji, bliskości końca, teofanii, paruzji i sądu ostatecznego”<sup>498</sup>. Demistyfikacja czy też dekonstrukcja dyskursów apokaliptycznych, dokonuje się przy pomocy różnorodnych „apokaliptycznych podstępów”. Tymczasem prawdziwe interesy i kalkulacje stojące za tymi podstępami, są według Derridy, „skrywane pod płaszczykiem pragnienia światła, dobrze ukryte (drzewo, którego kielichy kwiatowe po zakwitnięciu pozostają zamknięte, nazywane jest eukaliptusem), dobrze

---

<sup>494</sup> Na mistyczne rysy wyobraźni autora *Fado* wskazywali przede wszystkim Artur Madaliński i Adrian Gleń, który pisał, że „liczne spotkania z namacalną pustką stanowią dla Stasiuka swoiste ćwiczenia mistyczne, w tych chwilach może narodzić się raz jeszcze wszystko, w świecie, w którym materia »wsiąka bez śladu« i przez to bardziej i uporczywie daje się odczuć istniejące” (A. Gleń, *Andrzej Stasiuk...*, *op. cit.*, s. 66). Z kolei Artur Madaliński badał zagadnienie mistycznej melancholii w twórczości Stasiuka (*idem, Nicość, pamięć, wyobraźnia: o melancholii w prozie Andrzeja Stasiuka*, [praca doktorska], Katowice 2013, s. 144–145, 184–185).

<sup>495</sup> M.P. Markowski, *Między widzialnym i niewidzialnym*, [w:] *idem, Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 51.

<sup>496</sup> *Ibidem*, s. 58–59.

<sup>497</sup> J. Derrida, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, przeł. J. P. Leavey, Jr., „Oxford Literary Review” 1984, nr 2, s. 22 (zob. też: J. Derrida, *O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, [w:] *idem, O apokalipsie*, Kraków 2018, s. 13–128).

<sup>498</sup> *Ibidem*.



skrywające się za ujawnionym pragnieniem objawienia”<sup>499</sup>. Stasiukowe, antyświęceniowe kontraprowadzenie polega na ponawianych próbach apokaliptycznej *metanoi* podmiotu porzucającego horyzontalny, linearny, nieskończony i kolektywny *chronos* władzy na rzecz *kairosu*, będącego innym, punktowym czasem objawienia, konwersyjnym momentem rozpoznania sensu. Finałem tych prób jest jednak kaliptryczne odrzucenie objawienia jako dyskursywnej ciągłości, tyleż kojącej, co nieuprawnionej. Dlatego, jak konstatuje narrator *Dukli*: „Nie będzie fabuły z jej obietnicą początku i nadzieją końca. Fabuła jest odpuszczeniem win, matką głupców, lecz ginie we wznoszącym się świetle dnia. Ciemność albo ślepotą nadają rzeczom sens, gdy umysł musi szukać drogi w mroku i świeci sam sobie” [D, 9]. Sens objawia się bowiem wyłącznie *via negativa*, poprzez brak. Tego rodzaju myśli ciągle towarzyszą Stasiukowym podmiotom, co znajduje odzwierciedlenie między innymi w licznych nawiązaniach do twórczości Emila Ciorana, przede wszystkim w stosowanej przez wołowieckiego pisarza literackiej „metodzie aferetycznej”<sup>500</sup>. A jednak, pomimo podążania drogą negatywną, jakaś energia popycha Stasiukowe podmioty ku kolejnym apokaliptycznym próbom. Skąd pochodzi owa siła? Może zdołamy odnaleźć jej źródło, przyglądając się bliżej warstwowej strukturze literackich, apokaliptyczno-kaliptrycznych procedur wytwarzania sensu w tej prozie.

#### 4.2. Apokaliptyczno-kaliptryczne procedury prawdy

Stasiukowi konwertyci porzucają zatem metaforę sensu życia jako ciągłej i celowej drogi wzwyż. Poszukują za to miejsc oddalonych, w których możliwe byłoby przebicie się przez zaciemniającą widzenie, gładką warstwę antroposfery ku szczelinom, pęknięciom, uskokom. Tylko w ten sposób miałyby się w końcu objawić prawdziwy sens. Metafora geologicznych nieciągłości współgra w tej prozie z deklaracjami odwrotu od dyskursów racjonalizmu, humanizmu oraz od historycznych narracji tożsamościowych. Źródeł takiej postawy można zapewne poszukiwać w inspiracjach egzystencjalizmem (o czym pisał Adrian Gleń<sup>501</sup>), lecz – moim zdaniem – nie tyle w Sartrowskim czy Heideggerowskim wydaniu, ile przede wszystkim

---

<sup>499</sup> *Ibidem*, s. 23. W tym kontekście Agata Bielik-Robson pisze o postawie intelektualnej Derridy, która polega na obronie przed *apokalypsis*, co przejawia się przyjęciem marańskiej doktryny „*eukapypsis*, czyli »dobrego ukrycia«. Wedle tego konceptu ludzie są istotami sekretnymi w sposób przyrodzony, „zawsze więc będziemy poznawać tak, jak u samego zarania nie zostaliśmy poznani, czyli *in speculum et enigmatem* do samego końca, zasłonięci i dla Boga i dla siebie samych” (*eadem*, *Marańska Pascha Derridy. Zdrada, wygnanie, przeżycie, nietożsamość*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2022, s. 19–20).

<sup>500</sup> O związkach prozy Stasiuka z twórczością Ciorana pisała w innym kontekście Claudia Snochowska-Gonzalez, zwracając uwagę przede wszystkim na odmienne źródła postaw melancholijnych u obu pisarzy (zob. *eadem*, *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w poskolonialnej Polsce*, Warszawa 2017, s. 165–176).

<sup>501</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk...*, *op. cit.*, s. 165–167, 173.

w ascetycznej i apofatycznej odmianie Cioranowskiej. Metaforze schodzenia w dół, z idealistycznych wyżyn humanizmu ku zwierzęcym rudymentom egzystencji towarzyszy wizja przebijania się przez „geologiczne” nawarstwiający się, rzec by można, palimpsestowe prawdy antroposfery ku głębinowym pokładom przedgenezyjskiego sensu<sup>502</sup>. I chociaż Stasiuk nigdy nie używa słowa „palimpsest”, można uznać, że jego metoda idzie w poprzek wizji kultury jako nawarstwiającej się historii, której sens wyłania się na drodze archeologicznego zapelniania pustek czy „białych plam”, rekonstruowania dyskursywnych ciągłości, z których wyłaniają się określone, ugruntowane tożsamościowo prawdy<sup>503</sup>. W jego prozie, przeciwnie, dyskursywna warstwowość zazwyczaj zaciemnia sens, stanowi nieprzejrzywą skorupę, monolit wytworzony w procesach sedymentacji, petryfikacji minionego istnienia. W obrębie owej wierzchniej, nieprzejrzywej warstwy fałszywe punkty orientacyjne wyznacza topografia, będąca chaotyczną wyliczanką nazw odsyłających do elementów krajobrazu, które pozbawione są wyraźnych cech dystynktywnych: „Mogzon, Sochondo, Charagun – sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, czasami heroiczny błękit okiennic” [W, 135]. Warstwa nazewnicza stanowi tutaj rodzaj kamuflażu, fałszywej tożsamości; miast realnego znaczenia stanowi raczej Borgesowską, heterotopiczną<sup>504</sup> plataninę samozwrotnych odniesień. Jeśli istnieje zatem jakikolwiek sens (czego literackie osoby Stasiuka nigdy nie mogą być pewne), rodzi się on w szczelinach biegnących w poprzek tej zewnętrznej powłoki, ale także w poprzek Historii rozumianej dualistycznie, jako wieczne ścieranie się

---

<sup>502</sup> Arkadiusz Bałajewski, interpretując *Jadąc do Babadag*, pisał: „Otóż Stasiuka interesuje inna Europa – przez mit Mittleeuropey zamazywana, przykrywana. Peryferie, marginesy, terażniejszość, wielość języków. Rozpad i zdążanie ku nieistnieniu. Stasiuk nie będzie więc pisarzem palimpsestów, nigdy nim zresztą nie był. Intryguje go raczej powierzchnia, dziś, a nie przeszłość, nawarstwienia” (*idem, Podróże i mapy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Mapy dwudziestolecia 1989–2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012, s. 188). A jednak, z jakiegoś powodu warstwowość (palimpsestowość) świata jest stałym motywem Stasiukowego języka poetyckiego. Jeśli zatem autor *Fado* nie jest pisarzem palimpsestów, to nie z tego powodu, że nie interesują go dyskursywne nawarstwienia, czy też palimpsestowa struktura świata, lecz dlatego, że sedymentacyjne warstwy kultury są przez niego postrzegane jako „zasłony”, przeszkody w objawieniu się prawdy.

<sup>503</sup> O literackiej tendencji do wypełniania „białych plam” historii i odwoście od tego nurtu pisała Elżbieta Dutka: „W latach 90. popularność palimpsestu w kulturze polskiej wiązała się z tendencją do odkrywania »białych plam«, odsłaniania wcześniej ukrywanych warstw historii, tematów tabu, spraw przemilczanych. Przywołując taką metaforę, zakłada się bowiem niejako automatycznie aktywność poznawczą podmiotu, który staje się czytelnikiem lub archeologiem, kimś, kto odsłania kolejne warstwy, dokopuje się do tych najstarszych, najbardziej ukrytych. [...] Akcentowane w ten sposób są procedury semiotyczno-hermeneutyczne w poznawaniu przestrzeni (czytanie, interpretowanie miejsc). Raczej niewielka jest aktywność »drugiej strony« – historia pozostaje bierna, nieruchoma, zastygła w warstwach. Jednak wraz z nowymi tendencjami w humanistyce znaczenia nabrało indywidualne doświadczenie, ale i przekonanie, że przeszłość nie jest monolitem, czymś trwałym i niezmiennym, lecz wpływającą na terażniejszość siłą, która podobnie jak pamięć potrafi zaskakiwać niespodziewanym przypomnieniem, powraca w nieoczekiwanych momentach – historia bywa konfliktem lub niezrozumiałym przekazem, szumem” (*eadem, „Za, a nawet przeciw”, czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni*, [w:] *Palimpsest : miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomółka, A. Szawerna-Dyrszka, Katowice 2018, s. 22–23).

<sup>504</sup> Zob. M. Foucault, *Słowa...*, *op. cit.*, s. 7.

przeciwstawnych sił (płyt tektonicznych): kultury i barbarzyństwa, porządku i chaosu, Zachodu i Wschodu, „Germanii i Tatarii”. Dyskursy historyczne konstruowane przez rozmaite reżimy wiedzy-władzy<sup>505</sup> zdają się interesować Stasiuka-anachoretę wyłącznie jako przeszkody, jako arbitralnie narzucone fikcje fabrykowane na drodze sztucznego oddzielania prawdy od fałszu, jako twierdzenia i zaprzeczenia stawiane na fundamentach lepiej lub gorzej ukrywanego *a priori*. Autor *Dukli* odsłania owe historyczne maski – warstwy czasu, odwołując się właśnie do metafor geologicznych. Czas ujmowany w historyczne regularności („stare małżeństwa przyczyny ze skutkiem”), podobnie jak materia, jest w tej prozie postrzegany jako zakłócenie „w swobodnym przepływie światła” [D, 5–6], przeszkoda w emanacji sensu. Jeśli Stasiukowe osoby rozróżniają poszczególne warstwy historycznego „nakładu”, czynią to jedynie po to, by ukazać ich widmową postać. Spiętrzone kości ofiar kataklizmów dziejowych są jedynym realnym tworzywem Historii, składającej się z wykorzystywanych instrumentalnie fikcji tożsamościowych, przesłaniających prawdziwy sens.

Stosowane przez autora *Fado* procedury prawdy nie polegają, jak nakazywałaby Genettowska zasada palimpsestu<sup>506</sup>, na obserwacji wzajemnego przenikania się nawarstwień, by wyczytać z nich nowy, nieodkryty dotychczas sens całości. Nie chodzi również o taką interpretację palimpsestu, która „przez kolejne warstwy prowadzi do zapisu najwcześniejszego”<sup>507</sup>. Gdy Stasiuk wskazuje na „geologiczną” (palimpsestową) strukturę rzeczywistości, czyni to, by niejako zdemaskować widmową, nierealną postać tego, co uznawane bywa za prawdę. Czym są zatem owe widmowe prawdy, z jakiej materii powstają te apokaliptyczne zasłony i co się za nimi kryje? Jakiego rodzaju dyskursywny „nakład” odrzucają Stasiukowi poszukiwacze sensu? I czym jest prawda, do której dążą? Otóż sądzę, że w prozie autora *Dukli* sensu poszukuje się w tym, co stanowi zaprzeczenie, po pierwsze, naiwnego pozytywizmu poznawczego, polegającego na ujmowaniu rzeczywistości w kategoriach scjentystycznej empirii, po drugie, hermeneutycznego wyprowadzenia znaczeń z wielowarstwowych dyskursów i po trzecie, idealizmu dążącego poprzez warstwy znaczeń ku mitycznej prawdzie źródła. I chociaż, jak zauważyła Zofia Zarębianka, „wędrówka bohatera

---

<sup>505</sup> Obecność owych dyskursów w twórczości Stasiuka analizowała w perspektywie postkolonialnej Claudia Snochowska-Gonzalez. Jak konstataowała: „Postkolonialna krytyka literatury rozumiana jako krytyka dyskursu bazuje na Foucaultowskim założeniu o wszechogarniającym działaniu systemów władzy-wiedzy. Literatura okazuje się w takim ujęciu polem działania (imperialnych i kolonialnych) dyskursów oraz kontradyskursów: mechanizmów, w których wiedza o świecie jest ściśle związana z władzą, rozumianą jako funkcja raczej niż czyjś przywilej. Literatura może zatem dostarczać obrazów wspierających przedsięwzięcia imperialne, a może też je podważać i proponować wizje alternatywne” (*eadem, Wolność...*, *op. cit.*, s. 40–41).

<sup>506</sup> Gérard Genette określa tę zasadę w następujący sposób: „na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególnie smak całości” (*idem, Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 421).

<sup>507</sup> E. Dutka, „*Za, a nawet...*”, *op. cit.*, s. 18.

*Jadąc do Babadag* motywowana jest pragnieniem dotarcia do jakiegoś prapoczątku, do samych źródeł istnienia, zasilających je przedustawnym sensem, przesłanianym przez materialność<sup>508</sup>, to ów początek jest niepoznawalny i niewypowiadalny. Każda próba wypowiedzenia go wymagałaby bowiem zaangażowania widzialnego i dotykającego, które „istnieje tylko po to, by nie wszyscy mogli poznać prawdę” [JB, 154]. Jeśli sens w ogóle istnieje, to objawia się on *via negativa*, w pustych przestrzeniach pomiędzy lub poza warstwami, w nieciągłościach, które wymykają się wszelkim próbom dyskursywnego ujęcia. Ujawnianie owych pustych przestrzeni prowadzi ku aferetycznemu doświadczeniu nicości, będącego „zgodą na niepoznawalne i niewyraźne”<sup>509</sup>. Doświadczenie to poprzedza zgoda podmiotu na anachorezę, na pozostawienie poza sobą wszystkiego, co poznawalne i wyrażalne, a więc stanowiące przeszkodę w kontemplacji pustki będącej śladem niepoznawalnego.

Obcowanie z nicością nie jest jednakże ostatecznym stanem umysłu Stasiukowych anachoretów. Zgodnie z antropotechniczną logiką trójkąta konwersji (której jednym z założeń jest relokacyjny charakter ludzkiej natury) w sposób organiczny, kompulsywny pociąga ich transgresja, bierze ich we władanie pozaracjonalna chęć przekroczenia ascetycznego „tu i teraz”, marzenie o dokonaniu akrobatycznego skoku w „inne przestrzenie”. Tego rodzaju transgresje umożliwia, po pierwsze, podróż, po drugie, praca wyobraźni, przy czym to ta ostatnia zajmuje pozycję uprzywilejowaną:

...Oczywiście, geografia nie jest tak ważna, jak wyobraźnia, choćby z tego względu, że częściej jest pułapką niż schronieniem. Niemniej jednak te dwie dziedziny, tak od siebie odległe, są powiązane ze sobą węzłem silniejszym niż szaleństwo i rozsądek razem wzięte. Chociażby z tego względu, że szlachetniejsza forma rojenia na jawie zawsze za swój przedmiot bierze przestrzeń. Czas obchodzi tylko tych, którzy mają nadzieję, że coś się zmieni, czyli niepoprawnych głupców [DO, 85].

Z kolei w innym miejscu Stasiuk pisze o podróży jako ucieczce w odmienne stany świadomości: „Amfetamina przestrzeni, LSD pejzażu, heroinowa zgoda na to, co się wydarzy” [DO, 131]. Przed czym ucieka? Zapewne przed wcześniej tak pożądaną, kontemplacyjną pustką, która z jednej strony umożliwia epifaniczne doświadczenie negatywnego absolutu, z drugiej stwarza niebezpieczeństwo pogrążenia się w znanym wszelkim ascetom

---

<sup>508</sup> Z. Zarębianka, *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kieżun, D. Kulesza, Białystok 2010, s. 225.

<sup>509</sup> M.P. Markowski, *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 33.

doświadczeniu acedii<sup>510</sup>, będącym rodzajem śmierci za życia. Skoro jednak geografia i wyobraźnia pełnią podobną funkcję (bo tak należy chyba rozumieć łączący je „węzeł”), to obie są narkotykiem, obie zatem wywołują poczucie oderwania, które można by określić za Stasiukiem jako narkotyczny *trip*. A jednak z jakiegoś powodu także podróż, podobnie jak trwanie w ascetycznej heterotopii, może stać się pułapką. Skąd taki wniosek? Śledząc ruchy Stasiukowych podróżników, możemy dostrzec, że przestrzeń, zwłaszcza gdy trasa podróży wiedzie przez środkowoeuropejskie przestrzenie o chwiejnej tożsamości, usiana jest pułapkami zastawionymi przez nawarstwiająca się Historię. Gdy w prozie Stasiuka miniony czas zaczyna układać się warstwowo, zazwyczaj wiąże się to z obrazami śmierci, zniszczenia, z objawieniem się przeszłości w upiornej formie. Gdy tylko podróżny trans zostaje przerwany – a jest to nieuniknione, bo umysł wciąż potyka się o wystające spod ziemi złogi minionego (bunkry, cmentarze wojskowe, miejsca masowej zagłady, przestrzenie po nieistniejących wioskach) – odsłaniają się widmowe ślady dawnego istnienia. Ukazują się ludzkie kości, piętrzące się warstwowo pod dyktando adekwatnych dyskursów władzy sprawowanej przez państwa i religie. Wówczas podróżnikowi-geologowi przychodzi uwalniać się z pułapki nawarstwiającego się czasu, wypatrywać nieciągłości w zasklepionych warstwach tożsamości.

Nieciągłości temporalnej tektoniki najłatwiej odkryć, wypatrując tego, co znikome, akcydentalne, marginalne, niepasujące do obowiązujących dyskursów władzy-wiedzy, a więc niepoddające się zawłaszczeniu przez Historię. Aleturgiczno-apokaliptyczna procedura Stasiuka aktualizuje się w kolejnych odsłonach prowadzonych przez niego gier prawdy, w których wielowarstwowy, palimpsestowy intertekst nie stanowi wyjaśniającej interpretacji, lecz przeszkodę. Warstwy dyskursów historycznych zostają przywołane jedynie po to, by podawać w wątpliwość wyłaniające się z nich sensory. Gdy autor *Dukli* wskazuje na „geologiczną” strukturę prawdy historycznej, zdaje się ujawniać pragnienie, by przez jej pokłady przebić się nie tyle ku innej prawdzie, lecz ku nicości. Gdy zatem Stasiuk wchodzi w polemiczne relacje ze środkowoeuropejskimi, zwłaszcza polskimi, narracjami nacjonalistyczno-religijnymi, czyni to zazwyczaj w celu dekonstrukcji, rozbioru owych konstruktów tożsamościowych. Jednocześnie jednak jego aleturgiczna strategia jest formą oporu wobec pseudoreligijnych narracji współczesności, w sposób anachroniczny odpowiadających na deficyt sensu w „odrządowionym” świecie, dążących do przywrócenia dawnego kosmicznego ładu. Formą zaspokojenia pragnienia sensu bywa prymitywizm i banał, czego przykładem są nie tylko fikcje religijno-patriotyczne, ale także pseudonaukowe

---

<sup>510</sup> Zagadnieniu acedii w twórczości Stasiuka rozdział swojej rozprawy doktorskiej poświęcił Artur Madaliński (zob. *idem*, *Nicość...*, *op. cit.*, s. 123–135).

opowieści w rodzaju *Świętego Graala* Michaela Baigenta, Richarda Leigha i Henry'ego Lincolna. Pisarz zalicza owe sensotwórcze narracje do wymyślonego *ad hoc* gatunku *licentia scientica* (określenie to mogło by zapewne posłużyć do nazwania współczesnych teorii spiskowych). Urodzaj na wszystkowijsniające „naukowe bzdury” wiąże autor *Tekturowego samolotu* z powszechnym uczuciem nudy, będącym jednym z symptomów zaniku wyobraźni religijnej:

Ład i banał łączy coś więcej niż podobieństwo wymowy; przynajmniej od czasu, gdy przestaliśmy wierzyć, że ziemski porządek jest odbiciem wyższej, uniwersalnej harmonii. Nie można oprzeć się wrażeniu, że jedną z podstawowych cech współczesnego umysłu jest skłonność do nudy. Zmienność i szaleństwo świata kpią sobie z naszych percepcyjnych zdolności. Zawsze tak było – umysł wykazywał swoją anachroniczność czy nieprzystawalność wobec rzeczywistości. Religia i mitologia łagodziły ten kryzys. Dzisiaj nie ma żadnego uniwersalnego lustra, w którym człowiek mógłby znaleźć swe odbicie. Jeżeli ma jakieś zwierciadło, to bardziej przypomina ono dziecięcy kalejdoskop. Jego obraz jest fascynujący, ale zmienny. Ta zmienność nie przedstawia świata, przedstawia nudę i zniecierpliwienie [TS, 128].

Nie chcąc podążać za banalną i uładzoną, narodowo-religijną wizją świata, ani wpadać w kalejdoskop naukowych fantazmatów, utrzymuje Stasiuk swoje literackie persony w stanie zawieszenia między pragnieniem sensu a świadomością jego nieosiągalności, pomiędzy myśleniem apokaliptycznym a jego kaliptrycznym przeciwieństwem. Rzecz jasna, mam świadomość, że koncept apokaliptyczno-kaliptrycznej naprzemienności faz Stasiukowych gier prawdy jest sztucznym zabiegiem interpretacyjnym, petryfikującym dyskurs literacki, który swoją nieciąglą formą przeciwstawia się wszakże porządkowi abstrakcyjnych, literaturoznawczych wywodów. Nastęstwa stosowanych przez Stasiuka technik Siebie nie należy zatem traktować jako algorytmu opisującego bezwzględnie obowiązujący cykl podmiotowego dochodzenia do prawdy. Jest to raczej pewien wypracowany model, który – gdy nałożyć go na rzeczywistość sylleptycznych podmiotów prozy Stasiuka – ujawni niekonsekwencje, wycofania, procesy przeczące uporządkowanej progresji cyklu. Schemat ten nie tyle bowiem ukazuje sposób działania tekstowych podmiotów, ile przedstawia możliwe źródła i kierunki przepływu energii wyzwalanych przez nie na poszczególnych etapach konwersyjnego cyklu.

Nie zapominając o tych zastrzeżeniach, spróbuję jednak wyabstrahować z prozy Stasiuka następstwo wewnętrznych stanów podmiotu, przyglądając się przede wszystkim aspektom aleturgicznym owych przemian. Zgodnie z logiką trójkąta konwersji przyjmuję, że początkiem autotransformacyjnej pracy podmiotu jest anachoreza – forma kontraprowadzenia polegająca na odcięciu się od dotychczasowego *habitusu* i tożsamości. Tego rodzaju asceza jest próbą

apokaliptycznego powrotu (poprzez objawienie) do stanu poprzedzającego genezyjski upadek w czas. Ciemną stroną anachoretycznego, kontemplatywnego secesji ze świata jest nuda, czy też acedia, wywołująca kolejny odruch ucieczki, tym razem w heterotopie podróżnicze<sup>511</sup>, w których podmiot zamiast odnajdywać wyzwolenie natrafia na rafy nawarstwiającej się Historii<sup>512</sup>. Dążąc do uwolnienia się z owych stratygraficznych pułapek, Stasiukowe persony zwracają się ku miejscom pustynnym lub „postapokaliptycznym”, słabo istniejącym, opuszczonym niejako przez Boga i Historię. Spodziewają się tam odnaleźć temporalne szczeliny – przejścia wiodące ku jakiejś nowej formie objawienia. Nie osiągnąwszy na tej drodze nic prócz „negatywnej epifanii”<sup>513</sup>, w której literatura jest zaledwie śladem niewypowiadalnego, porzucają w końcu także pragnienie sensu i powracają do ascetycznego trwania.

### 4.3. Anachoreci, apokaliptycy, acedycy

Pisząc o heterotopycznym charakterze przestrzeni w prozie wołowieckiego prozaika Elżbieta Dutka, wyróżniła za Foucaultem przestrzenie kryzysu i przestrzenie dewiacji<sup>514</sup>. Jak zauważyła, Stasiukowymi przestrzeniami dewiacji są między innymi więzienie w *Murach Hebronu* i miasto w powieści *Dziwięć*<sup>515</sup>. Badaczka nie podjęła jednak próby wyróżnienia w tej twórczości heterotopii kryzysu, do których wedle definicji Foucaulta zaliczane są

---

<sup>511</sup> Samochód jest w twórczości Stasiuka rodzajem ruchomej heterotopii, na co zdaje się wskazywać Elżbieta Dutka, pisząc o powieści *Taksim*: „Ważną rolę odgrywa w powieści mitologia samochodowa. Paweł jeździ starym rozlatującym się autem, zastanawiając się nieustannie, kiedy ten »wóz« ostatecznie odmówi posłuszeństwa. Ale jednocześnie bohater w każdej wolnej chwili coś przy nim robi, a szlak jego wędrówek wyznaczają stacje benzynowe, składy używanych opon. Samochód jest przenośnym domem, zamienia się w sklep, jest czymś więcej niż tylko środkiem lokomocji” (*eadem, Heterotopie: o twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Skład osobowy...*, *op. cit.*, s. 456). Samochód, zgodnie ze sformułowaną przez Foucaulta zasadą heterotopicznej dwubiegunowości, pozwala podmiotowi dryfować pomiędzy złudą istniejącego na zewnątrz, realnego świata, a potrzebą sensu, ładu i celu zawierającą się w urojonym lub realnym celu podróży. W eseju Foucaulta podobną funkcję pełni statek, ten „płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności”. Płynie „od portu do portu do portu, od kursu do kursu, od burdelu do burdelu, [...] a jednocześnie jest największą rezerwą wyobraźni. Okręt to heterotopia *par excellence*” (*idem, Inne...*, *op. cit.*, s. 125).

<sup>512</sup> Relacjonując swoje samochodowe podróże po krajach Europy Środkowej, sięga Stasiuk w *Dzienniku okrętowym* po metaforę morskiej żeglugi. W tekście tym, łącząc heterotopię samochodu-statku i kościoła-statku, podmiot eseistyczny opisuje napotkany w czasie podróży po Słowacji, zniszczony przez powódź kościół: „Przypominał okręt, który wreszcie zaznaje odpoczynku. W jego murach, niczym geologiczne osady, odkładały się przez wieki pieśni, psalmy i słowa zapewne węgierskie, łacińskie, słowackie i niemieckie, na sklepieniu krystalizował się czas i w jego przestrzeń wsiąkały tysiące godzin wyjęte z egzystencji kobiet i mężczyzn. To wszystko miało się złożyć w coś na kształt wyobrażenia wieczności. A potem nadeszła wielka woda i wypłukała te na wpół materialne, na wpół nieuchwytnie znaki, tak jak można wypłukać sól. Rzeczy powróciły do swoich elementarnych postaci: drewno, kamień i butwienie” [DO, 165]. Okręt-samochód i okręt-kościół to heterotopie pozwalające jednocześnie wyrazić apokaliptyczną wiarę w objawienie i kaliptyczne poczucie jej złudności.

<sup>513</sup> R. Nycz, *Literatura...*, *op. cit.*, s. 49.

<sup>514</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, *op. cit.*, s. 254.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

„miejsca (*lieux*) uprzywilejowane, święte lub zakazane, zastrzeżone dla jednostek, które w relacji do społeczeństwa i do ludzkiego środowiska, w którym żyją, pozostają w stanie kryzysu”<sup>516</sup>. Jak się wydaje, u Stasiuka funkcję takiej przestrzeni pełni beskidzkie odludzie, w tym przede wszystkim chałupa-pustelnia (czy też stary, zaniedbany dom z *Taksim*) lub szałas-pracownia przy zagrodzie dla owiec. Takie miejsca mają sobie coś z dawnych eremów. Stanowią schronienie dla anachorety, który postanowił zamieszkać „na puszczy”, mając poczucie kryzysu cywilizacji i niechęć do duchowej miałkości „światowych” sposobów życia. Dzięki porzuceniu zewnętrznego świata na rzecz górskiej heterotopii Stasiukowy anachoreta odzyskuje własny czas: może oddawać się lekturze, kontemplacji i pracy wyobraźni, tak jak uczynił to w 1845 roku świecki prekursor „życia w lesie”, Henry David Thoreau. Tego rodzaju przestrzenie oddzielają człowieka od „światowego” czasu niczym dawne pustelnie – miejsca modlitwy, pracy i oczekiwania na ponowne przyjście. Jak to ujął Foucault: „Heterotopie są najczęściej powiązane z warstwami czasu, to znaczy otwierają się na coś, co można by nazwać, dla pełnej symetrii, heterochroniami. Heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”<sup>517</sup>. O funkcjonalnym pokrewieństwie Stasiukowych refugium i chrześcijańskich pustelni świadczą autobiograficzne wyznania autora *Taksim*. Jeśli dla eremitów końca starożytności (ojców pustyni) odejście na pustkowia było porzuceniem ziemskiego czasu Cesarstwa na rzecz zbliżającego się czasu tysiącletniego królestwa, to dla Stasiukowych podmiotów wycofanie się z wielkowiejskiego życia na beskidzką „puszczę” było przejściem od czasu politycznego i historycznego ku subiektywnemu czasowi kontemplacji, lektury i pisania. Stąd, zapytany o zgodność współczesnego obrazu Polski ze swoimi wyobrażeniami sprzed lat, pisarz konstatował:

W ogóle jej sobie nie wyobrażałem, bo przyszłość niespecjalnie mnie interesowała. Tym bardziej że zawsze czułem swobodę. Miałem swoją wyobraźnię, swoje myśli i swoją pamięć. Być może na dłuższą metę okazałoby się to złudne, ale nie musiałem się o tym przekonywać. Komuna padła, a ja wszystkie zmiany przesiedziałem w chałupie na końcu świata, na samym skraju ojczyzny, czytając ojców pustyni, Dostojewskiego i *Dziady* Mickiewicza [ŻT, 125–126].

Autor *Murów Hebronu* zignorował czas radykalnych przemian społecznych, gdy życie przyspieszyło, kraj zaczął się gwałtownie zmieniać, a wielu z jego pokolenia uwierzyło w lepszą przyszłość w neoliberalnej rzeczywistości, dając się porwać jej gwałtownemu

---

<sup>516</sup> M. Foucault, *Inne...*, *op. cit.*, s. 121.

<sup>517</sup> *Ibidem*, s. 123.



nurtowi. Dopiero rozpoznający wówczas swoje pisarskie powołanie, nieznanemu poetą, postanowił popłynąć pod prąd Historii, która obiecywała nieskończony rozwój i wzrost. Zamiast ulec wszechwładnemu przyspieszeniu odkrył dla siebie heterochronię beskidzkiej pustelni, miejsca, w którym czas płynął zgoła inaczej, niejako nie zważając na heroiczne ambicje epoki społecznej transformacji. Jak zauważyła Claudia Snochowska-Gonzalez, wcześniej Stasiuk odrzucił także pokusę „konstruowania (na podstawie historii dezercji i uwięzienia jako reakcji ze strony totalitarnego państwa) tożsamości »bohaterskiej« i walczącej”<sup>518</sup>. Tym samym pisarz zdawał się „realizować pewien alternatywny wzorzec męskości”<sup>519</sup>. Humorystyczna scena „zejścia z dźwigu” jest swoistą odpowiedzią na pytania zawarte w książce Macieja Jakubowiaka *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*: „Jak pozbyć się aspiracji ze świata, który przynajmniej od dwustu lat, a może i dłużej, funkcjonuje, opierając się na ślepej wierze w to, że trzeba się wciąż starać i starać? Jak pozbyć się ambicji z własnej głowy, do której od wczesnego dzieciństwa wbija się, że miarą życia jest sukces? Jak przegrać na tyle, żeby nie było już czego przegrywać?”<sup>520</sup>. W kontekście tych pytań Stasiukowa anachoreza jawi się jako forma oporu wobec heroizmu czasów transformacji, polegającego na wykuwaniu zrębów nowej rzeczywistości w dynamicznym, nastawionym na ciągły rozwój działaniu<sup>521</sup>. Fikcyjnym *exemplum* takiej postawy jest Paweł, główny bohater powieści *Dziewięć*, którego stopniowe przesuwanie się z miejskich peryferii ku centrum idzie w parze z jego wnikaniem w kolejne kręgi biznesowego wtajemniczenia<sup>522</sup>. Jego późniejsze (opisane w *Taksimie*) wycofanie się na podbeskidzką prowincję, stanowi odległą analogię ucieczki pisarza, która była wszakże wyrazem wspomnianego *désintéressement* wobec dynamicznego heroizmu czasów transformacji. Uzasadniając niejako własną postawę, w posłowniu do *Odkrywania powolności* Stena Nadolnego Stasiuk pisał:

W perspektywie mitologicznej istnieją dwa rodzaje śmierci godnej herosa. Pierwszym z nich jest śmierć w ogniu. Autodafe w języku portugalskim znaczy mniej więcej tyle co „akt wiary”. W paradoksalny sposób ofiara łączy się tutaj z poznaniem. Wystarczy

<sup>518</sup> C. Snochowska-Gonzalez, *Wolność...*, *op. cit.*, s. 176.

<sup>519</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>520</sup> M. Jakubowiak, *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*, Wołowiec 2021, s. 198.

<sup>521</sup> Przemysław Czapliński umieszcza powieść *Dziewięć* w szeregu innych utworów lat 90. XX wieku, które stanowiły przejaw tak zwanego „konsensusu antykapitalistycznego”, zrodzonego z przeświadczenia „o politycznym, ekonomicznym i moralnym złu” towarzyszącym wolnorynkowym przemianom (*idem, Polska...*, *op. cit.*, s. 325).

<sup>522</sup> Owe przemieszczenia przypominają zajmowanie kolejnych przyczółków w wojnie, której celem jest zdobycie centrum miasta. Pisała na ten temat Marta Siwicka: „Przedstawiciele pokolenia trzydziesto-czterdziestolatków rywalizują między sobą o pieniądze i władzę, a ich nadrzędnym celem jest zawładnięcie śródmieściem. Dlatego warszawskie centrum jest polem walki i napięć między nimi” (*eadem, O miejskiej przestrzeni w obliczu transformacji ustrojowej w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Opowiedzieć (sobie) Polskę. Literackie ślady 1918, 1945, 1989 w szkicach warsztatowych na temat (i obok tematu)*, red. H. Gosk, P. Sadzik, Warszawa 2016, s. 130).

przypomnieć sobie opowieść o Empedoklesie, który w poszukiwaniu tajemnicy bytu rzucił się do krateru Etny. Innymi słowy, prawda w tym ujęciu jest zawsze owocem działania dynamicznej woli. Trzeba ją zdobyć, osiąść za cenę życia i dopiero wtedy przedstawia ona realną wartość, dopiero wtedy, gdy jest okupiona, staje się prawdą prawdziwą.

Ale jednocześnie właśnie dzięki ofierze w niepokojący sposób prawda staje się własnością. Nabieramy przekonania, że można ją wykorzystywać, tak jak wykorzystuje się wytwory z dziedziny ekonomii, polityki czy kultury<sup>523</sup>.

Istnieje jednak również inny rodzaj heroizmu i inny rodzaj prawdy. Jak dowodzi autor *Fado*, heroizm ów polega na odcięciu umysłu od czasowości poprzez anachorezę rozumianą jako porzucenie perspektywy walki i ofiary (przypomnijmy: *anachoresis* oznacza porzucenie pola walki). Odejście na pustkowie jest zewnętrznym wyrazem potrzeby uwolnienia umysłu spod władzy prawd będących produktami dynamicznej woli podboju. Wycofanie się z czasowości, a tym samym porzucenie heroizmu człowieczeństwa, czyni miejsce dla prawdy, która nie jest już efektem walki, lecz niejako sama siebie objawia. Warunkiem takiej „apokalipsy” jest oczyszczenie umysłu, polegające na usunięciu, warstwa po warstwie, pokładów prawdy zdobytej pod presją czasu (na polu boju), by w ten sposób osiągnąć stan pozaczasowej pustki. Metafory pustego krajobrazu służą Stasiukowi do wyrażenia nicości, która jest warunkiem objawienia się owej innej prawdy. To pustka, o której „mówią wszyscy mistycy, niezależnie od religijnych tradycji, z jakich się wywodzą. To właśnie w tamte rejony powraca dusza udręczona różnorodnością świata i zmiennością umysłu, który w poszukiwaniu sensów nieustannie dzieli się i mnoży jak bezmyślny żywy organizm”<sup>524</sup>. Ucieczka Stasiukowych podmiotów ze świata jawi się w tej perspektywie jako współczesna wersja alternatywnego heroizmu, który niegdyś był udziałem czytanych przez wołowieckiego pisarza ojców pustyni – „atletów Chrystusa”<sup>525</sup>.

Gest „porzucenia pola walki” zostanie przemyślany i niejako przećwiczony w sfabularyzowanej formie przez bohaterów debiutanckiej powieści *Biały kruk*, a także pozostałych tomów tworzących trylogię (*Dziewięć* i *Taksim*). Wielowarstwowa struktura sensu odsłania się w *Białym kuku* stopniowo, w trakcie uważnej, wielokrotnej lektury. Można tę powieść czytać jako kryminał, ale także jako rzecz o męskiej przygodzie i dojrzwaniu albo o mechanizmach władzy i konsekwencjach myślenia utopijnego. Wiele jednak wskazuje na to, że w najszerszym planie jest to powieść apokaliptyczna zarówno w etymologicznym sensie

---

<sup>523</sup> A. Stasiuk, *Postłowie*, [w:] S. Nadolny, *Odkrywanie powolności*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 1998, s. 369.

<sup>524</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>525</sup> Alternatywność duchowego heroizmu „atletów Chrystusa” objawia się zapewne w tym, że – jak twierdzi Jan Kasjan – w swych duchowych zawodach nigdy nie kierują się oni pragnieniem zwycięstwa (zob. John Cassian, *The Twelve Books on the Institutes of the Coenobia, and the Remedies for the Eight Principal Faults*, [w:] *Nicene and Post-Nicene Fathers, Volume 11, Second Series*, ed. Philip Schaff, Peabody 1995, s. 241).

tego słowa (greckie *apokálypsis* oznacza wszak odsłonięcie, objawienie), jak i w wymiarze eschatologicznym. W historii tej wyczuwa się atmosferę schyłkowości, kryzysu i wypatrywania końca, który nadchodzi niepostrzeżenie jak złodziej, podczas gdy niczego nieświadomi mieszkańcy Warszawy (współczesnego Babilonu) wegetują z dnia na dzień bez jakiegokolwiek istotnego celu niczym błakające się widma<sup>526</sup>. Do takiego mniej więcej przekazu sprowadza się treść alkoholowego objawienia Małego, jednego z uczestników opisaney w powieści, górskiej wyprawy:

Ostatnią butelkę kończyliśmy o szóstej rano, w sam raz, żeby znów wyjść, tyle że teraz na balkon, i obejrzeć sobie Sąd Ostateczny i Powstanie Z Martwych w ogromnej skali największego skrzyżowania w mieście. Jak u średniowiecznych prymitywów, z otchłani wyłaziły małe figurki, odrzucały wieczka i przykrywki, elektryczne trąby grały pobudkę na dalekich peryferiach i brakowało tylko zajebistej wagi zawieszony na iglicy pałacu nauki i fizykultury. A potem nadjeżdżały tramwaje „Fa”, „Cukier krzepi”, wskriesieńcy ładowali się jak pionowe mumie i jechali na spotkanie wyroku [BK, 32].

Dramat współczesnej apokalipsy rozgrywa się w obrębie zwyczajnego życia, powtarzalnych czynności, których bezsensowny rytm wyznacza przymus zarabiania i konsumowania. Jak pisał Andrzej Franaszek: „Powierzchnowy świat społeczeństwa konsumpcyjnego, przemieszany z rodzimą przasną tandetą to w *Białym kuku* pułapka, która życie schwytyanych w nią bohaterów pozbawia sensu, sprawia, że staje się ono mechaniczną wegetacją, gdzie pragnienie posiadania zasłania lęk przed pustką i szaleństwem”<sup>527</sup>. Z tego poczucia uwięzienia rodzą się wizje eschatologiczne, w których czas nie ma początku ani końca, a kres wszystkiego przychodzi niepostrzeżenie, w ludzkiej immanencji, gdy pozbawione wiary w rzeczy ostateczne jednostki podążają bezwiednie ku bezsensownej śmierci. W narratorskich objawieniach końca apokaliptyczne zasłony opadają w sposób niezauważalny: „bo dzień był jeden i ten sam, to białe ostrze niezmiennie obierało ze skórki ziemię, tę samą ziemię pod tym samym słońcem. Jak jabłko ze skórki. Tak. Jakieś niewidzialne warstwy musiały odpadać i szybować w pustkę kosmosu. [...] To tylko niechęć do życia. Do śmierci podawanej po łyżeczce, jak kaszka z mlekiem wtykana opornemu dziecku” [BK, 199–200]. To kosmiczny obraz czasu pustego, pozbawionego treści i perspektywy kresu. Tak przynajmniej widzi to Wasyl Bandurko, samozwańczy prorok zagłady, pomysłodawca i „kierownik” wyprawy w góry:

---

<sup>526</sup> Nie tylko ludzie, ale również przestrzeń Warszawy w *Białym kuku* ma charakter widmowy. To samo spostrzeżenie odnosi się do powieści *Dziwięć*, na co zwraca uwagę Marta Siwicka, analizująca ten utwór w kontekście koncepcji nie-miejsc Marca Augé (*idem, Z peryferii...*, *op. cit.*, s. 125).

<sup>527</sup> A. Franaszek, *Uciekając*, „Dekada Literacka” 1995, nr 2, s. 14.

...czym się różni to gównu od tej promenady – i cisnął spojrzenie w głąb Marszałkowskiej, zastawionej budami, stolami, łózkami, zaściennej żebrakami i nieboszczykami z adidasem. – Moje serce jest wielkie i kocham te wszystkie mordy, moje serce jest wielkie, bo miejsce nienawiści wypełnia w nim pogarda i miłość. I płaczę, bo i my staniemy w tym szpalerze, który nigdy i nigdzie się nie kończy, bo koniec świata jest wymysłem i apokalipsa też, a jak nadejdzie, to te bydlęta nawet tego nie zauważą, głód ich nie ruszy, bo będą się pożerać nawzajem, i póki ostatni nie opierdoli przedostatniego... dopóki ziemia się nie zatrzyma i nie strząśnie z siebie tego robactwa [BK, 28–29].

To właśnie głód wyobraźni metafizycznej w świecie, którego jedynym sensem istnienia jest zdobywanie i konsumpcja, popycha bohaterów *Białego kruka* do działania. Początkiem ich anachorezy jest dojmujące poczucie jałowości nawarstwiającego się czasu. Rodzi się niejasna idea zastąpienia temporalnej pustki miejskiej apokalipsy jakąś sensotwórczą heterochronią. Wzorem dawnych proroków końca, Wasyl głosi potrzebę odejścia „na puszczy”, porzucenia współczesnego Babilonu. Ostatecznie eskapada, która tylko z pozoru miała być zwykłą wycieczką, staje się apokaliptyczną, konwersyjną wędrówką do jądra ciemności. Uczestnikom wyprawy nieustannie towarzyszy mgła i padający śnieg, tworzące alegoryczne zasłony, skrywające tajemny, nigdy nieujawniony w pełni, prawdziwy cel tego przedsięwzięcia. Dobywające się zza mglistej, śnieżnej kurtyny monologi Wasyla są groteskowym „głosem wołającego na puszczy”, wzywającym przyjaciół do nawrócenia na nową drogę. Bandurko jakoby bezwiednie parodiuje ton kościelnych, homiletycznych przestróg: „Gąsior, japisie od siedmiu boleści, z teczką i w butach za milion. Wszyscy zdechniecie albo oszalejecie grubo przed końcem, chociażby dlatego, że końca nigdy nie będzie widać. Koniec jest jeden, ale wam to się w tych głupich głowach nie mieści” [BK, 25]. Jak rozumieć te napomnienia? Czy tylko jako wezwanie do bardziej świadomego, refleksyjnego życia? Spoza mglistych zasłon wyłania się także postać Kostka Górki, fałszywego proroka, który czyniąc uczestników wyprawy współnikami dokonanego przez siebie zabójstwa, staje się kimś w rodzaju powieściowego demiurga, wytwarzającego dla nich wszystkich fikcję jako alternatywną przestrzeń życia. Ostatecznie, zgodnie z logiką heroicznej ofiary, opowieść szalonego umysłu staje się dla ocalałych uczestników tej konwersyjnej wędrówki obezwładniającą prawdą. W rzędzie apokaliptycznych odczytań nowoczesnej prozy figura Kostka może być stawiana obok postaci Kurza z *Jądra ciemności* Conrada<sup>528</sup>. Obydwaj produkują swe heroiczne, zbawienne prawdy, urzeczywistniając obłąkane fikcje chorych umysłów.

---

<sup>528</sup> Zob. S. Iwasiów, *Samochodem...*, *op. cit.*

Alternatywą dla zdobywanej „po trupach” prawdy jest w *Białym kruku* prawda heterotopii, objawiająca się dzięki aktowi wycofania się ze świata do leśnej głuszy i unieważnieniu tym samym „światowego” czasu. Jest to subiektywna prawda refugium – Foucaultowskiej przestrzeni kryzysu. W spowitej mgłą, leśnej głuszy ożywają pamięć i wyobraźnia, wydobywając z mroków zapomnienia dawne zdarzenia i powstrzymując w ten sposób tyranie „pustego” czasu. Fabuła *Białego kruka* składa się w znacznej mierze z dokonywanych przez narratora retrospekcji. Heterochronia wytwarzana jest nie tyle w realnie istniejącym refugium, ile w uwewnętrznionej przestrzeni opowiadania. Celem narracji w *Białym kruku* (i zapewne w całej twórczości Stasiuka) jest wytwarzanie heterotopii opowiadania, czyli – jak to określił Andrzej Zieniewicz – „skonstruowanie sobie wizji rzeczywistości, w której ja może swobodnie zamieszkać”<sup>529</sup>, chroniąc się przed śmiercią podawaną „po łyżeczce” [BK, 200]. Poza przestrzenią takiego opowiadania znajduje się martwy świat (jak w apokaliptycznej wizji Małego), „codziennosc swoiście beztrybutywna, szara i enigmatyczna niby »zwyczajny proszek« z reklam, widmowa, stypizowana, przypadkowa”<sup>530</sup>. Czyżby wskrzeszanie minionego poprzez pracę wyobraźni było jedynym dostępnym umysłowi rodzajem zmartwychwstania? Czyżby boską transcendencję można było zastąpić nieskończonością ludzkiej wyobraźni? Tak bywa w *Białym kruku*, lecz odwrotną stroną subiektywnej prawdy wyobraźni i jej niezbędnym kontrapunktem jest w tej powieści nicość kładąca kres ludzkiemu czasowi. I być może właśnie nieistnienie jest największym powieściowym objawieniem. Po opadnięciu wszystkich tekstowych, apokaliptycznych zasłon, po odsłonięciu banału fabularnej zagadki kryminalnej, narrator zdaje się ulegać myśleniu kaliptrycznemu i aferetycznemu, będącemu wyrazem niemożności uchwycenia sensu minionego czasu:

Usiłowałem sobie przypomnieć jakąś historię, błahostkę z minionych lat, coś, co mógłbym mieć ze sobą dla ulgi, coś jak grudkę śniegu pod językiem. Ale moja pamięć była pusta, wiał przez nią wiatr, i tam, gdzie zaczynają się te wszystkie rzeczy, które należy mieć ze sobą i pamiętać, było białe, niespokojnie i zimno. Symetryczny, monotony wir wsysał ludzi, lata i przedmioty, niósł je gdzieś w nie istniejące poprzeczek niebo, a sypkie i szorstkie okruchy spadały na nasze ślady, które, jeszcze chwila, i miały zniknąć [BK, 254].

Finał powieści niejako zapowiada późniejsze Stasiukowe wyznanie wiary w zagładę materii [zob. O, 79]. Wczesnym przejawem „geologicznych” upodobań autora *Zimy* jest sceneria towarzysząca kulminacji powieściowej intrygi: opuszczony, przysypany śniegiem

---

<sup>529</sup> A. Zieniewicz, *Pakty...*, op. cit., s. 69.

<sup>530</sup> *Ibidem*.

kamieniołom. W ten sposób linearna ciągłość kryminalnej zagadki zostaje niejako przerwana przez meteorologię (padający śnieg) i geologię (osuwające się skały), to jest poprzez wprowadzenie na powieściową scenę znanych z późniejszej twórczości autora *Fado* tropów dekonstrukcji narracyjnej ciągłości<sup>531</sup>.

*Biały kruk* jest jedną z literackich odpowiedzi na zasiane w *Jak zostałem pisarzem* wątpliwości dotyczące motywów Stasiukowej anachorezy. Jak się wydaje, tym co pociąga kreowane przez pisarza fikcyjne i autofikcyjne postaci „uciekinierów z pola walki” jest pożądanie sensu, stopniowo przeradzające się w pragnienie nicości, będącej formą kaliptycznego absolutu i wyrazem opozycji „wobec bezwzględności samowładztwa *chronosu*”<sup>532</sup>. Anachoreza jest ucieczką z pułapki mechanicznego, linearnego czasu, w której niczego nieświadoma ludzkość konsumuje kolejne porcje systemowo podawanej śmierci. Ucieczka przed „światowym” czasem, jak zwykle u Stasiuka, jest rejteradą na prowincję, w interior, do miejsc cofniętych na obrzeża map drogowych i zacofanych cywilizacyjnie, słowem, istniejących poza władztwem heroicznie wykuwanej przyszłości. Pośród takich miejsc narracja często spowalnia, zmierzając w stronę czystej obserwacji świata, przeradzającej się nieraz w doświadczenia epifaniczne<sup>533</sup>. Zdania stają się krótkie i przejrzyste, daje o sobie znać cioranowskie marzenie o porzuceniu tożsamości i zwierzęcym trwaniu poza wszelkimi dążeniami. Jak pisał Jerzy Borowczak: „Peryferie, pobocza przestrzeni i czasu (historii) niejako same z siebie generują obraz piękna w stanie krańcowym, nad miarę rozrośniętym, a zarazem schyłkowym”<sup>534</sup>. Być może owa schyłkowość sprawia, że odwrotną stroną kontemplatywnego trwania jest acedia, rozpraszające uczucie nudy, z którego rodzi się przekonanie, iż sensu należy poszukiwać zupełnie gdzie indziej. W istocie owo pragnienie sensu nigdy nie może być zaspokojone, co odpowiada ustaleniom poczynionym w tej materii przez chrześcijańskich ascetów. Jak pisze Maciej Kostyra:

Acedia zamiast unicestwiać pożądanie nakierowuje na obiekt nieosiągalny, wyostrza obraz celu i zarazem blokuje drogę do niego wiodącą, pozbawiając możliwości odwrotu, albowiem nie można skutecznie uciec przed czymś nieosiągalnym. Człowiek

---

<sup>531</sup> W takim kontekście motywy meteorologiczne i geologiczne występują np. w *Jadąc do Babadag*: „Meteorologia z geologią do spółki zrobią porządek z wątpliwą koalicją historii i geografii. Odwieczne weźmie za pysk przemijalne. Pierwiastki powrócą na swoje miejsca w wiekuiestej tablicy Mendelejewa i nie trzeba będzie żadnych fabuł, żadnych narracji, żadnych historii, żeby wytłumaczyć istnienie” [JB, 247–248].

<sup>532</sup> R. Sedyka, *Poczucie kresu...*, op. cit., s. 35.

<sup>533</sup> Zob. J. Borowczak, *Postromantyczne kartogramy. Epifanie peryferii w utworach Artura. D. Liskowackiego, Andrzeja Niewiadomskiego i Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 2, s. 69.

<sup>534</sup> *Ibidem*, s. 70.

znajdujący się w takim położeniu jest z jednej strony unieruchomiony przez pragnienie, z drugiej zaś strony przez niedostępny bądź utracony obiekt miłości<sup>535</sup>.

Wobec takiej specyfikacji acedycznej aporii można przypuszczać, że opisywana przez Stasiuka nuda stanowi właśnie odmianę acedii. Podobnie jak w doświadczeniach chrześcijańskich eremitów jest ona bowiem skutkiem duchowej porażki, świadczy „o braku powodzenia w anachorezie, a więc o nieudanej ucieczce przed nadmiarem możliwości, przemiennością form”<sup>536</sup>. Rysując portret mnicha ogarniętego grzechem acedii, Jan Kasjan pisze, że „wychwała on odległe klasztory, i tych, którzy przebywają daleko, opisując takie miejsca jako bardziej korzystne dla zbawienia; przedstawia obcowanie z żyjącymi tam braćmi jako słodycz i pełnię życia duchowego. Z drugiej strony, powiada, że wszystko w jego otoczeniu jest przykre [...]”<sup>537</sup>. Anachoreza zmierzająca do zbawiennego wyzbycia się wszelkich dążeń poprzez osiągnięcie *apathei* („wewnętrzny pokój i wolność od namiętności”<sup>538</sup>) oraz nuda, popychająca podmiot do poszukiwania sensu wszędzie tam, „gdzie nas nie ma”, bywają dwoma biegunami wewnętrznych stanów doświadczanych przez Stasiukowe osoby. Pomiędzy nimi oscyluje podmiot mówiący w felietonie *W głąb kraju*:

To jest najlepsza strona pisarskiej komiwojażerki: że się jedzie tam, gdzie nigdy by się nie pojechało. Do tych wszystkich miast i miasteczek, które zawsze leżą gdzieś z boku mapy, gdzieś na skraju geografii, nie po drodze. Trochę jak do innego kraju wjeżdża się do nich po południu. Okrąża rynek, parkuje, by potem nasłuchiwać odgłosu własnych kroków w zaułkach, gdzie być może od lat nie było nikogo obcego. Widać, jak wilgoć, niczym roślinne soki, przesącza się z ziemi pod szare tynki i wędruje w górę murów. Ktoś pcha wózek wyładowany tekturą. Młodzieniec w rozdeptanych butach szybkim krokiem, w hipnozie przemierza uliczki i czyta coś na głos ze zniszczonej książeczki do nabożeństwa. Koty na parapetach wygrzewają się w słońcu. Życie toczy się na uboczu, bo rynek i deptak zostały pochłonięte przez banki, telefonie i sieciówki. [...] **Chciałbym jak tamte koty przysiąść w plamie słonecznego światła i patrzeć, jak snuje się czas i cienie stają się coraz dłuższe. Ale przecież przedza czasu przetkana jest nitką nudy, więc to siedzenie składa się w dużej części z oczekiwania, by wyruszyć dalej.** Bo nigdy nie mam dość tego kraju. Gdyby nie noc, gdyby nie zmęczenie, mógłbym go przemierzać bez końca. **Gnany nudą i pożądaniem.** Patrzeć, jak się otwiera, odkłada kartka za kartką, obraz za obrazem. Jechać w głąb materii, przez kolejne warstwy, przez słoje istnienia i nicości. Racibórz, Kędzierzyn, Oleśnica, Leszno, dalej, po horyzont, z niejasną nadzieją, że kraj się urwie, pęknie, przełamie na krawędzi horyzontu i uleci w pustkę kosmosu. Że w końcu nie trzeba go będzie przemierzać, nie trzeba będzie sobie wyobrażać, co się kryje za zasłonami krajobrazu, za złudą własnej pamięci, za wyobrażeniami o tym, że sens jest do uchwycenia, że się wreszcie odkryje odpowiedź na pytanie: co ja tu, do cholery, robię? [KBS, 87–89; podkreśl. J.B.].

<sup>535</sup> M. S. Kostyra, *Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2015, nr 60, s. 74.

<sup>536</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>537</sup> J. Cassian, *The Twelve...*, *op. cit.*, s. 411.

<sup>538</sup> W. Zatorski, *Acedia dziś*, Kraków 2011, s. 85.

A zatem obok nudy dążeniami „literackiego komiwojażera” kieruje także „pożądanie”, dzięki któremu marzenia o byciu w „innych przestrzeniach” stają się realną podróżą.

#### 4.4. Podróżnicy i geologowie

Gdy Stasiukowy acedyk przestaje rozmyślać o opuszczeniu swego górskiego refugium i rzeczywiście wyrusza w drogę, przybiera postać podróżującego „geologa”. Podniety do ucieczki dostarcza mu – jak wyznaje – nie tyle natura rozumna, ile raczej namiętności, które w tradycji chrześcijańskiej umieszczano w obrębie katalogu grzechów głównych. Przypomnijmy, że wśród owych podstawowych skłonności wyróżniano przywary o charakterze erotycznym i tymotejskim<sup>539</sup>, przy czym acedia pozostawała poza tym rozróżnieniem jako grzeszność niewiadomej, a więc zapewne demonicznej, proveniencji. Jeśli nuda (acedia) jest niepowodzeniem w anachorezie, to pożądlivość jest erotyczną odpowiedzią na metafizyczną pustkę będącą skutkiem tej porażki. Jak pamiętamy z wywodów Jana Kasjana, nieudana anachoreza przejawia się w obrzydzeniu do rzeczy namacalnych, do bycia tu i teraz. Dodajmy, że ów wstręt skutkuje odwrotem od postawy kaliptycznej, popycha bowiem podmiot do namiętnego zwrotu ku innym, nieokreślonym przestrzeniom w nadziei, że sens może się jednak wreszcie tam objawi. Skutkiem niechęci do rzeczy bliskich i konkretnych jest metafizyczna tęsknota, którą za Cioranem należałoby nazwać pożądaniem Absolutu. „Niemożność zaakceptowania istnienia jako takiego zawsze prowadzi do teologii. Tęsknota to teologia sentymentalna, której Absolut zbudowany jest z pierwiastków pożądania, a Bóg jest Nieskończonością wypracowaną przez tęsknotę”<sup>540</sup> – pisał rumuński myśliciel. Pragnienia te kierują podmiot w stronę myślenia apokaliptycznego, którego zasadniczym celem jest objawienie prawdy. Jak się wydaje, właśnie tego rodzaju tęsknoty są źródłem powracających u Stasiuka motywów apokaliptycznego odsłaniania, przenikania przez kolejne warstwy i zdejmowania „zasłon krajobrazu”, by wreszcie dotrzeć do upragnionego obiektu metafizycznego pożądania. Zgodnie z klasycznym katalogiem grzechów głównych za tego rodzaju tęsknoty odpowiadają skłonności erotyczne, podczas gdy ich dynamiką rządzą energie tymotejskie. Afekty erotyczne popychające Stasiukowych podróżników w stronę pożądania są bowiem równoważone przez energię *thymós*, mającą swoje źródła w poczuciu gniewu, honoru,

---

<sup>539</sup> O tym dawnym rozróżnieniu przypomina Peter Sloterdijk: „Klasyczny katalog grzechów głównych oferuje jednak jeszcze równowagę między przywarami erotycznymi i tymotejskimi, o ile *avaritia* (chciwość), *luxuria* (nieczystość) i *gula* (nieumiarkowanie) dadzą się przyporządkować biegunowi erotycznemu, a *superbia* (pycha, duma), *ira* (gniew) i *invidia* (zazdrość) biegunowi tymotejskiemu. Takiemu podziałowi wymyka się tylko *acedia* (apatia), jako że wyraża ona pewien żal bez konkretnego subiekta i obiektu” (*idem, Gniew i czas*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011, s. 24–25).

<sup>540</sup> E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 46.



ambicji i dumy. Gdyby ci autofikcyjni bohaterowie kierowali się wyłącznie nudą i pożądaniem, ich poszukiwaniami sensu niepodzielnie rządziłaby erotyczna zasada przyjemności. Skąd w takim razie brałoby się ich zamiłowanie do wędrówek nieoczywistych, odbywających się poza głównymi drogami, do miejsc, których próżno szukać w katalogach biur podróży? Skąd wzięłaby się ascetyczna reguła przewrotnego patrzenia na świat, której postawą jest gnostyckie przekonanie, że należy przezwyciężyć „widzialne i dotykalne” [JB, 154]? Co skłoniłoby podróżnika do spacerów „po krawędzi zamieszkanym ziem, że dalej jest już tylko geografia” [W, 22], do romantycznego stawania „na krawędzi świata”<sup>541</sup> (jak to ujął Adrian Gleń), między istnieniem a nieistnieniem, życiem a jego całkowitym zanikiem? Możliwą odpowiedź na te pytania odnajduję w następującym fragmencie *Osiolkiem*:

Naród o małojecką sławę w neoliberalnym świecie walczył, a ja kontemlowałem krowie gówna w Transylwanii. Nakremowany elektorat czartery wypełniał, a ja powtarzałem: Ni chuja. Zagłada materii się liczy. Ilebyście sobie kremu nałożyli, cywilizacyjnego botoksu wstrzyknęli, to i tak trupi czerep zostanie. Trzeba mieć honor i godność, żeby to przyjąć. Ponieważ człowiek został stworzony jako istota heroiczna, a nie jakiś piździelec. Naród się małpił do światowego zwierciadła, a ja powtarzałem w duchu: I tak zdechniecie, własną śmierć przeoczywszy [O, 79].

Pobrmiewają w tej namiętnej tyradzie tymotejskie tony znane z gniewnych, apokaliptycznych „homilii” Wasyla Bandurki. W Stasiukowym ujęciu podróżowanie nie jest ani turystyką, ani relaksem, ani zwiedzaniem zabytków, lecz heroizmem, akrobatycznym wyczynem w sensie Sloterdijkowskim. To dzięki energii *thymós* acedyk odkrywa w sobie istotę heroiczną i zamiast rozmyślać o „innych przestrzeniach”, wyrusza w drogę, której celem nie jest zwykła rozrywka, ale zaspokojenie głodu poznania prawdy i usensownienie egzystencji. Jak bowiem pisał Wojciech Browarny: „W prozie Stasiuka fabuła podróżnicza pełni także funkcję fabuły poznawczej. Przemieszczanie się w przestrzeni jest równoważne z nabieraniem doświadczenia, inicjacją, czy po prostu dostępem do wiedzy, ale pokonywanie przestrzeni jest przede wszystkim pokonywaniem pustki egzystencji”<sup>542</sup>. Jeśli produktem dyskursów ponowoczesności jest figura narcystycznego, podążającego za przyjemnością turysty<sup>543</sup>, a nacjonalistyczne fikcje zrodziły postać inscenizatora stąpającego po śladach narodowej chwały, to produktem Stasiukowej anachorezy jest gniewny „geolog”, zawzięcie, na chybił trafił poszukujący złożeń sensu pod warstwami „cywilizacyjnego botoksu” albo też pod

<sup>541</sup> A. Gleń, *Po stykach, w szczelinach – żeby bardziej być. O metafizyczności Wschodu Andrzeja Stasiuka*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 97.

<sup>542</sup> W. Browarny, *Opowieści...*, *op. cit.*, 164.

<sup>543</sup> Zob. Z. Bauman, *O turystach i włóczędzach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *idem, Ponowoczesność...*, *op. cit.*, s. 145–166.

kostiumami narodowo-religijnej maskarady. Inaczej rzecz ujmując, Stasiukowy podróżnik to wędrowny sztukmistrz, odtwarzający przy pomocy słowa ciągle ten sam numer popisowy: apokaliptyczny *streaptease* z nicością w roli głównej. Z jednej strony bowiem ujawnia się w tych niekończących się podróżach jakaś erotyczno-tanatyczna obsesja (pożądliwość), z drugiej – rodzą się energie tymotejskie: honor i godność tego, kto świadomie i odważnie podjął aleturgiczną grę na przekór fikcjom wytwarzanym przez światowe fabryki sensu. Lekki, żartobliwy i zawiadycki ton, w jakim zostało złożone owo podróżnicze wyznanie wiary, ma sprawić, że publiczność będzie pod wrażeniem, bo przecież – przywołajmy kolejny raz Sloterdijka – „dla ludzi naszego pokroju to nic takiego. Ludzie-naszego-pokroju – to są ci, którzy zapisali się na kursy z przedmiotu »Niemożliwość«, z przedmiotem dodatkowym »Robienie wrażenia«”<sup>544</sup>.

Jeśli przestrzeń fizyczna byłby dla Stasiuka zaledwie pretekstem do kreacji przestrzeni wewnętrznej i tekstowej (jak przekonuje Zofia Zarębianka<sup>545</sup>), to staje się jasne, że „geologiczne” metafory w tej prozie odnoszą się w pierwszym rzędzie do przestrzeni ludzkiej pamięci oraz do przestrzeni dyskursu. Opisuując wędrowki w poszukiwaniu dróg wyjścia poza nawarstwiający się pejzaż antroposfery, autor *Wschodu* daje wyraz swojemu apofatycznemu dążeniu do przebiccia się przez dyskursywne warstwy w stronę pozasłownego, epifanicznego doświadczenia sensu. Tym samym wpisuje się na swój sposób w palimpsestowe konceptualizacje przestrzeni, o których pisała Elżbieta Dutka: „Obraz osadzających się warstw, spod których czasami prześwitują wcześniejsze złoża, pozwalający na równoległy odbiór tego, co jest, i tego, co było (lektura równoległa/palimpsestowa), okazał się również niezwykle inspirujący w refleksji na temat przestrzeni. Starożytny termin wykorzystywany bywa w geografii, historii, a także w literaturoznawstwie”<sup>546</sup>. Stasiuka jednak nie tyle interesuje (jak choćby Stempowskiego) równoległe odczytywanie poszczególnych, kulturowych warstw krajobrazu, ile dotarcie poprzez aluwialne złoża antroposfery do tego, co pozaludzkie, i dalej, to tego, co ponadludzkie. Swoista interdyskursywność jego prozy polegałaby zatem na wchodzeniu w aleturgiczną, agonistyczną relację zarówno z *quasi*-religijnymi narracjami

---

<sup>544</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 272.

<sup>545</sup> „Rzeczywistość prawdziwa funkcjonuje więc właściwie jako swoisty pretekst dla opowieści, w której fizycznie przemierzona niegdyś przestrzeń podlega przekształceniu w rzeczywistość o podwójnym poniekąd statusie: bądź rzeczywistości wykreowanej mocą wyobraźni, dla której realna podróż dostarczyła jedynie pewnych elementów uprawdopodobniających opis. Bądź, w wariacie drugim, rozgrywa się w obrębie rzeczywistości zapamiętanej i przywoływanej ponownie do świadomości przy pomocy swoistej retrospekcji, polegającej tu na zabiegu aktualizującego przeszłość cofnięcia kadru pamięci, przez co dany fragment wspomnienia nabiera znamion terażniejszości, tym różniącej się od faktycznej i fizycznej, że unieruchomionej w wiecznotrwałości słowa gwarantującej nieprzemijalność” (Z. Zarębianka, *Podróż...*, *op. cit.*, s. 228–229).

<sup>546</sup> E. Dutka, *„Za, a nawet...”, op. cit.*, s. 18–19.

poszukującymi sensu w przeszłości, konstruującymi tożsamościowe uzasadnienia dla swoich prawd, jak i z ukierunkowanymi przyszłościowo, postoświeceniowymi narracjami lokującymi spluralizowane sensy w ideach rozwoju i postępu. Stasiukowa „geologia” jest grą prawdy, której stawką jest uwolnienie się spod władzy przeszłości i przyszłości. W tym wypadku aleturgia polega na poszukiwaniu dróg wyjścia poza tymczasowe, utylitarne prawdy ludzkości, stwarzające iluzję odwiecznej plemiennej wspólnoty lub też nieograniczonego postępu. Owe dominujące narracje odwodzą człowieka od myślenia o sprawach ostatecznych, które dla „anachronicznego”<sup>547</sup> Stasiuka stanowią najważniejszy horyzont życia i pisarstwa.

Zatem aleturgia Stasiuka jest formą kontraprowadzenia skierowaną przeciwko prawdom wytwarzanym i narzucanym zarówno przez „tożsamościowe” formacje dyskursywne, jak i w obrębie dyskursów „postępowych”. Podkopywanie owych prawd za pomocą metafizycznej metody głębinowej jest odrzuceniem łatwych, doraźnych, motywowanych ideologicznie pocieszeń. Stasiukowa aleturgia z jednej strony jest bowiem heroiczną wędrówką w przestrzeni świata i w przestrzeni opowieści w poszukiwaniu nieosiągalnego sensu<sup>548</sup>, z drugiej – na skutek owej nieosiągalności – prowadzi do acedii, do niezaspokojonych namiętności i męczącego poczucia pustki. Tymczasowe wyzwolenie z tej aporii przynosi opowiadanie<sup>549</sup> karmiące się wyobraźnią, będąca wedle określenia Markowskiego metafizyczną obsesją Stasiuka, „która każe zapelniać pustkę kształtami, postaciami, rzeczami, tym samym przenosząc je w wieczne trwanie”<sup>550</sup>. Nieograniczone możliwości kreacyjne wyobraźni pozwalają otwierać furtki (odnajdywać szczeliny, rozstępy), przez które sylleptyczny podmiot wydostaje się z własnej skończoności, przewyżczając w ten sposób także skończoność antropocenu. Możliwości te otwierają się za sprawą pisarskiej (i życiowej) „metody geologicznej”.

---

<sup>547</sup> Określenia tego używa w stosunku do twórczości wołowieckiego pisarza Michał Paweł Markowski: „Stasiuk jest metafizykiem, który – jak rumuńscy górale – nie chce brać w ogóle pod uwagę, że nastąpiła nowoczesność. Choć wierzy w wyobraźnię, to jednak mówi wyraźnie: świat istnieje i wyobraźnia jest tylko narzędziem, dzięki któremu może on trwać nadal, nawet wtedy, gdy już go nie ma. Jest więc Stasiuk anachroniczny, niewątpliwie, ale należy zapytać, czy przypadkiem metafizyka w ogóle nie jest anachroniczna? Ależ tak, anachroniczni byli wielcy metafizycy polskiej literatury, Leśmian, Schulz, Witkacy. [...] Stasiuk należy do najbardziej anachronicznych spośród pisarzy średniego pokolenia, być może jest wśród nich najbardziej anachroniczny, co należy tu rozumieć jako pochwałę. Literatura, która jest bardzo na czasie nie może być dobra” (*idem, Fado*, [w:] *Nieobliczalne...*, *op. cit.*, s. 127).

<sup>548</sup> Jak zauważył Wojciech Browarny, narracja Stasiukowego życia-pisania „zamyka się [...] w autorefleksyjnej sekwencji: podróże – przygody – opowieści są warunkiem prawdziwego życia, które z kolei pozwala na podróże – przygody – opowieści, i tak *ad infinitum*” (*idem, Opowieści...*, *op. cit.*, s. 165).

<sup>549</sup> W kontekście *Opowiadania jednej nocy* z tomu *Mury Hebronu* Jerzy Madejski interpretuje fenomen opowiadania w twórczości Stasiuka w nawiązaniu do Heideggerowskiej „gadaniny” jako praktyki wolnościowej, pozwalającej przewyżczyć „Się” (*idem, Deformacje...*, *op. cit.*, s. 156–157).

<sup>550</sup> *Ibidem*, s. 123.

#### 4.5. Metoda geologiczna

Narrator *Dukli* daje krótki wykład na temat własnego sposobu poszukiwania sensu, który określam tutaj mianem metody geologicznej. Podaje „specyfikację techniczną” owego sposobu, a parę akapitów dalej opisuje jego praktyczne zastosowanie:

W słowniku „dukla” znaczy „mały szybik wykonany w celu badania, poszukiwania złoża, jako otwór wentylacyjny lub też do wydobywania rudy prymitywnym sposobem”. Wszystko się zgadza. Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drążenie na ośle. Właściwie można by je podjąć w dowolnym miejscu. I tak nie miałoby to specjalnego znaczenia, skoro świat jest kulisty. Podobnie jak pamięć, która zaczyna się od punktu, od kropki, a potem mota się warstwami i zatacza coraz większe kręgi, by nas pochłonąć i na koniec zgubić w guzik potrzebnej obfitości, i wtedy zaczynamy się cofać, zawracać, udawać, że wdepnęliśmy w to wszystko przez przypadek i niechcący [...] [D, 64–65].

Wypija się piwo w Granicznej, wychodzi na środek Rynku i wyobraźnia puchnie jak balon z lekcji fizyki, włożony pod klosz pompy próżniowej. I wtedy Dukla staje się centrum świata, omfalos uniwersum – rzecz, w której zaczynają się wszystkie rzeczy, rdzeń, na który niszczą się kolejne warstwy ruchomych zdarzeń, nieodwracalnie zmienionych w nieruchome fikcje: Dorożka jednokonna z Iwonicza 3 korony, dwukonna 7 koron, dylizans korona pięćdziesiąt. Dylizans odchodzi o 600, 730 i o 2 po południu. Spać można w zajeździe u Lichtmanna za koronę pięćdziesiąt, zjeść w pokoju śniadankowym u pana Henryka Muzyka. Trzy tysiące mieszkańców, z czego dwa i pół to Żydzi. Rok, powiedzmy, 1910. Wszystko razem przypomina sepiową fotografię albo stary celuloid —jedno i drugie łatwo płonie i zostawia po sobie puste miejsce. To tak, jakby spłonął czas. Gdy niszczyją rzeczy istniejące w przestrzeni, pozostaje po nich próżnia, którą napelniamy innymi rzeczami. A jak jest z czasem? Prawdopodobnie zrasta się jak coś organicznego i snuje się dalej, bo przyzwyczajeni jesteśmy do ciągłości, która przypomina trochę nieśmiertelność. A jeśli po Mniszchowej, Żydach i dorożkach zostały jakieś miejsca, jakieś nie zajęte przestrzenie, jakieś dziury, podobne do tych wypalonych papierosem w wyjściowym ubraniu? No więc gdy powracam do Dukli nie obchodzą mnie dylizanse ani Żydzi, ani reszta. Interesuje mnie tylko to, czy czas jest artykułem jednorazowego użytku jak, dajmy na to, higieniczna chusteczka Povela Corner z Tarnowa. Tylko to [D, 68–69].

Stasiukowy „prymitywny sposób” jest przebijaniem się przez warstwy fikcji zwanej rzeczywistością. Jaki jest cel tych robót głębinowych? Narrator-geolog kreśli w tej „instrukcji” własną wizję przeszłości (prawdziwej historii), opowiadając się, po pierwsze, po stronie ruchomych zdarzeń przeciwstawionych nieruchomym fikcjom. Narracje o przeszłości tworzone są poprzez arbitralny wybór określonych faktów tak, aby mógł z nich powstać spójny obraz, podporządkowany określonemu zamysłowi kompozycyjnemu. Tak ułożona całość przypomina dawne, upozowane fotografie, będące zaprzeczeniem życia jako skomplikowanej dynamiki zdarzeń. Historyczne fikcje opisują przeszłość wedle reguł doraźnej użyteczności, redukując złożoną materię świata do wyabstrahowanych, martwych szczątków („Dorożka jednokonna z Iwonicza 3 korony, dwukonna 7 koron, dylizans korona pięćdziesiąt”).

Znieruchomiały, fotograficzny obraz czy też sucha, bedekerowa informacja są znakami zagłady dawnego świata (dlatego zapewne przywołany zostaje obraz płonącej fotografii). Metoda geologiczna ma być sposobem na odwrócenie skutków swoistego „holokaustu” przeszłości. W pierwszym etapie swych robót głębinowych Stasiukowy narrator-geolog przebija się przez warstwy fikcji, z których składa się teraźniejszość. Czyni to w sposób przypadkowy, „na oślep”, gdyż, jak powiada, „świat jest kulisty”. Czyżby miał na myśli pierwszeństwo intuicji nad racjonalnymi metodami poznania? Aby się o tym przekonać, dajmy się poprowadzić dalej, w głąb tego odwiertu. Gdy przebijemy się już przez naskórkową warstwę rzeczywistości, odkryjemy pod nią pewne formacje geologiczne, które stwarzają pozór litej skały – całości pozbawionej spękań czy uskoków. Narrator *Dukli* mówi, ni mniej, ni więcej, że jest to czas zrośnięty dzięki iluzjom ludzkiego umysłu. To, co geolog wziął z początku za skałę, jest w istocie mentalną petryfikacją, namiastką nieśmiertelności, spójną tożsamością stworzoną z lęku przed śmiercią. Po drugie zatem, Stasiuk obnaża fałsz racjonalizujących dyskursów tworzących fikcje temporalnych ciągłości. Gdy geolog upora się już z ową tożsamościową skamienieliną, natrafia wreszcie na właściwy trop swych poszukiwań, stawiając zasadnicze pytanie: „A jeśli po Mniszchowej, Żydach i dorożkach zostały jakieś miejsca, jakieś nie zajęte przestrzenie, jakieś dziury, podobne do tych wypalonych papierosem w wyjściowym ubraniu?”. Istotą tego pytania jest status prawdy, wartość naszej wiedzy o świecie, za którą zawsze kryje się przemilczane *a priori* autorytetu. Znakiem owej z góry przyjmowanej prawdy jest wyjściowe ubranie. Prawda przebrana w garnitur czerpie prawomocność z niepodważalnego statusu swych akolitów. Stasiuk ustawia się w opozycji do tego rodzaju wiedzy-władzy, dostrzegając dziury w pozornie nieskazitelnej, eleganckiej powłoce. Po trzecie wreszcie, jako wiertniczy literatury, opowiada się raczej po stronie dziur, podając w wątpliwość gładkie dyskursy powierzchni. Co to właściwie oznacza? Narrator *Dukli* pragnie się dowiedzieć, czy „czas jest towarem jednorazowego użytku”. W gruncie rzeczy pyta o to, czy za pomocą metody geologicznej – przebijając się przez warstwy fikcji zwanej rzeczywistością ku pustkom będącym jedynym śladem po prawdziwym życiu – można odzyskać miniony czas. Jest to pytanie o możliwość „epifanii międzyprzestrzeni”<sup>551</sup>, o której pisze Charles Taylor w nawiązaniu do tak zwanych wysokich modernistów (Pounda, Prousta, Joyce’a) i którą rozpoznaje w twórczości Stasiuka Jerzy Borowczak<sup>552</sup>. Do tego rodzaju iluminacji dochodzi, wedle Taylora, „nie tyle wewnątrz dzieła, co w ustanowionej przez nie przestrzeni; nie

---

<sup>551</sup> Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, przeł. A. Rostkowska, [w:] *idem, Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2012, s. 877

<sup>552</sup> J. Borowczak, *Postromantyczne...*, *op. cit.*, s. 66.

w ewokowanych słowach, obrazach, czy przedmiotach, ale pomiędzy nimi”<sup>553</sup>. To pytanie o możliwość objawienia, o ponowne przyjście, o wskrzeszenie zmarłych w pustej przestrzeni pomiędzy warstwami. Narrator chce oto wiedzieć, czy po zerwaniu wszelkich zasłon ziemskiej ułudy (usunięciu nadkładu historycznych fikcji), można przewyciężyć przemijanie, sprawić że przeszłość ponownie ożyje. Oczekiwane objawienie nie polega jednak na zewnętrznej, kosmicznej interwencji z zaświatów, lecz na konwersyjnej, ascetyczno-akrobatyczno-aleturgicznej pracy podmiotu błądzącego po świecie w poszukiwaniu śladów po minionym istnieniu, podejmującego próby wskrzeszenia przeszłości siłą własnej, wyzwolonej wyobraźni będącej motorem konwersyjnej sztuki opowiadania. Prowadzone przez Stasiukowego geologa prace głębinowe są zatem przede wszystkim próbami przekopania się przez pokłady własnej świadomości (pamięci, która „mota się warstwami i zatacza coraz większe kręgi”) ku złożom nieświadomego, pozaempirycznego i pozadyskursywnego. Jak pisał Andrzej Zieniewicz: „Pisarskie ja nie chce już odkrywać swej historyczności: przeglądać się w procesach i szukać korzeni. Pragnie zamieszkać w obrazie. Stwarzać nieustający casting dla naszych oczu. Przeistaczać obecność w opowieść i w jej znaczeniach szukać obecności”<sup>554</sup>. Nie kieruje się w swej performatywnej sztuce naukowym rozpoznaniem, lecz dzięki intuicyjnemu wypatrywaniu konwersyjnych iluminacji zyskuje wrażenie widzenia rzeczy zakrytych<sup>555</sup>. To dzięki swemu „prymitywnemu sposobowi” może w różnych częściach świata powtarzać swój numer popisowy, jak wtedy na rynku w Dukli, gdy ni z tego, ni z owego, wychodząc z baru, odkrył *axis mundi*, by właśnie w tamtym miejscu przebić się przez warstwy czasu ku zbawiennym szczelinom.

W kolejnych książkach Stasiuk poszukuje dla swej geologicznej, pisarskiej techniki Siebie nowych obszarów eksploatacji. Gdy spojrzymy na metodę geologiczną w kontekście całej jego twórczości, dostrzeżemy jej pokrewieństwo z Foucaultowską genealogią, której założenia i Nietzscheańskie źródła opisuje autor *Słów i rzeczy* w eseju *Nietzsche, genealogia, historia*. Foucault uprawia krytykę platońskiego modelu historiozofii i wywodzących się z niego metod badania dziejów w myśl założeń idealistycznych, abstrakcyjnych i lekceważących afektywną, cielesną stronę ludzkiej natury. Podążając za Nietzschem, z tradycji platońskiej wywodzi tendencję do ujmowania przeszłości w teleologiczne ciągi, których logika nawiązuje do określonego źródła (*Ursprung*) – mitycznego początku. Jak pisał Paweł Pieniążek: „Nietzsche

---

<sup>553</sup> Ch. Taylor, *Epifanie...*, *op. cit.*, s. 877.

<sup>554</sup> A. Zieniewicz, *Pakty...*, *op. cit.*, s. 205.

<sup>555</sup> William James opisuje tego rodzaju stany umysłu w kontekście zjawiska konwersji, podkreślając ich pozaświadomy charakter. Zob. M. Piróg, *William Jamesa filozofia doświadczenia religijnego*, Katowice 2011, s. 38–50.

zwraca genealogię właśnie przeciwko tej tradycji, czyniąc problematycznymi metafizyczne podstawy kultury zachodniej, zwalczając właściwy jej idealizm, esencjalizm, uniwersalizm, dualizm i racjonalizm<sup>556</sup>. Uprawianie historii w oparciu o tego rodzaju metafizyczne, ideologiczne założenia także polega na zdejmowaniu rzekomych masek, eliminacji pozorów, nie po to wszakże, by odsłonić kryjącą się za nimi nicość, lecz by odkryć jakąś pierwotną, z góry zakładaną tożsamość<sup>557</sup>. Foucault (podążając tropem Nietzschego) zagląda za kulisy tego rodzaju dyskursów, wskazując na pospolitość pochodzenia tożsamościowego spadku (*Herkunft*) będącego ich fundamentem. Odkrywa, że „owa scheda nie jest wcale nabytkiem, dobrem, które gromadzi i utrwała, lecz raczej zbiorem luk, szczelin, niejednorodnych warstw, które czynią go nietrwałym i zagrażają wątlemu spadkobiercy ze wszystkich stron”<sup>558</sup>. Można powiedzieć, że ów tożsamościowy balast jest równie nietrwały jak stara fotografia w cytowanym fragmencie *Dukli*. Genealogia, w przeciwieństwie do historii o platońskim rodowodzie, nie stawia sobie za cel „odkrywania korzeni naszej tożsamości, lecz wręcz przeciwnie – rozproszenie jej; nie pragnie pokazywać wyjątkowego ośrodka, z którego się wywodzimy, owego pierwotnego siedliska, do którego powrót obiecują nam metafizycy; pragnie natomiast ujawniać wszystkie nieciągłości, na jakie się natykamy”<sup>559</sup>. Czyż nie podobnie czyni narrator *Dukli*, eksponując minione jako odkrywane intuicyjnie puste miejsca? I nawet jeśli jego ostateczny cel sytuuje się po stronie metafizyki (choć można mieć co do tego uzasadnione wątpliwości<sup>560</sup>), droga do niego wiedzie nie poprzez silną tożsamość, lecz przeciwnie – poprzez dekonstruowanie jej warstwa po warstwie.

Foucault znajduje dla swojej genealogii trzy zastosowania, stojące w opozycji do trzech platońskich modalności historii:

Pierwsze zastosowanie jest parodystyczne i destrukcyjne wobec rzeczywistości, przeciwstawiające się tematowi historii-reminiscencji bądź rozpoznawania; drugie rozbija i niszczy tożsamość, przeciwstawiając się historii jako ciągłości lub tradycji; trzecie natomiast, ofiarne i skierowane przeciw prawdzie, przeciwstawia się historii-

<sup>556</sup> P. Pieniążek, *Dwie genealogie: Nietzsche/Foucault*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 38.

<sup>557</sup> Zob. M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] *idem, Filozofia...*, *op. cit.*, s. 115.

<sup>558</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>559</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>560</sup> Zob. np. W. Kaliszewski, *Podróże do Dukli*, „Więź” 1998, nr 2, s. 255, A. Gleń, *Andrzej Stasiuk...*, *op. cit.*, s. 84, J. Połtyn, *Prywatne światy gnostyczne*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, Rzeszów 2018, s. 297–298. Zapewne ma rację Adrian Gleń, gdy stwierdza, że: „Pisanie jest [...] dla Stasiuka po prostu ożywianiem i uobecnianiem minionego, czynnością wymierzoną przeciw porządkowi czasu, który zawsze ciąży ku zamknięciu, kresowi i śmierci, pozwalając jednak na wytworzenie wewnątrz świadomości »złudnej nadziei, że pamięć wślizgnie się w jakąś niewidzialną szczelinę i podważy wieczko nicości«” (*ibidem*, s. 49). Ujmując rzecz w perspektywie Sloterdijkowskiej, powiedzielibyśmy, że tego rodzaju pisarskie ćwiczenia pamięci są po prostu antropotechniką – sposobem nabywania oporności na ryzyko ludzkiej kondycji, w tym na człowieczą skończoność.

poznaniu. W każdym przypadku chodzi o takie wykorzystanie historii, które na zawsze wyzwoli ją z metafizycznego i antropologicznego modelu i uwolni od pamięci. Chodzi o uczynienie z historii czegoś w rodzaju antypamięci, a w ten sposób przekształcenie jej w zupełnie inną formę czasu<sup>561</sup>.

W ramach pierwszego zastosowania dochodzi do sparodiowania i zdekonstruowania historii jako maskarady, która w imię doraźnych potrzeb angażuje uczestników współczesności do odgrywania ról przeniesionych wprost ze zmitologizowanej przeszłości. Genealog, hiperbolizując owe praktyki kamuflujące, ukazuje ich błazeńską stronę, obnaża fikcyjność, wskazuje na niekoherencje, luki, elementy przypadkowe, które są tuszowane przy pomocy fetyszy tożsamościowych. Wreszcie odkryciem genealogii jest podważenie mitu wiedzy obiektywnej. W perspektywie genealogicznej każda wiedza jest powiązana z władzą, która miast poszerzać wolność, skłania ludzkość do utożsamiania narzędzi poznania z narzędziami przemocy.

Stasiuk, posługując się metodą geologiczną, podąża podobnym tropem. Dekonstruując rzeczywistość jako wielowarstwową maskaradę służącą iluzji nieśmiertelności, sięga po środki parodystyczne. Szeroko wykorzystuje tego rodzaju poetykę w *Dojczland*, *Dzienniku pisanym później*, *Kronikach beskidzkich i światowych*, *Osiółkiem* czy też w dramacie *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*. W tekstach tych Stasiukowy podróżnik-geolog zapuszcza swe sondy w głąb narodowego górotworu, by odkrywać tam całe pokłady mitologii konstruowanej dla podtrzymania archaicznego, plemiennego mitu. Schodząc do źródeł owych mitycznych narracji, dekonstruuje tożsamość zbudowaną na resentymencie ofiary, na zbiorowym cierpiętnictwie będącym tworzywem megalomanii narodowej. Przedmiotem parodystycznych przejawskrawień bywa przede wszystkim mit Polaka-katolika (ufundowany na mesjanistycznej martyrologii i kulcie maryjnym) oraz podtrzymująca go materialna infrastruktura, której ważnym składnikiem są sanktuaria maryjne (zob. DPP, 112–117, KBS, 246–249). Nie mniej istotnym obiektem Stasiukowej demitologizacji narodowo-katolickiego, tożsamościowego imaginarij są wizerunki Matki Boskiej, których odcieleśniona, eteryczna forma zostaje zderzona z wyobrażeniami tchnącymi zmysłowością czy wręcz erotyzmem [zob. DPP, 117–120; T, 282–283; K, 77–79]. Potencjał parodystyczny odnajduje Stasiuk także na przeciwnym biegunie ideologicznego sporu, to jest w stosunku mieszkańców Europy Środkowej do tendencji modernizacyjnych polegających na konieczności dostosowywania się europejskiego Wschodu do standardów zachodnich. W eseju *Parodia jako sposób przetrwania kontynentu* (z tomu *Fado*) dowodzi, że swoiste parodiowanie kultury Zachodu przez mieszkańców

---

<sup>561</sup> *Ibidem*, s. 131.



Wschodu, polegające na rzekomo celowym przejmowaniu z niej wszystkiego, co najwulgarniejsze, jest szansą na przetrwanie bliskiej mu wschodniej prowizorki, tymczasowości, skłonności do nieporządku i konfabulacji. W tym kontekście Przemysław Czapliński pisał o Stasiukowym obalaniu mitów stojących u podstaw zjednoczenia Europy (mit małych ojczyzn, mit wzajemnej wymiany wartości i mit równowagi potencjału kulturowego Wschodu i Zachodu)<sup>562</sup>. Pokrewne konstrukty myślowe autorstwa narratora-parodysty, biorącego z Zachodu to co najgorsze, odnajdziemy w *Dojczland* – zwodniczo prześmiewczej relacji z literackiej komiwojażerki w Niemczech, gdzie (jak konstatuje Aleksander Wójtowicz) „pisarz nie ułatwia czytelnikowi zadania, zwodząc go literacką kreacją prostaczka, który z nieufnością przygląda się niemieckiemu stylowi życia oraz tamtejszej kulturze”<sup>563</sup>.

Z kolei dekonstruowaniu tożsamości jako idealistycznego, utopijnego projektu służy w tej prozie ciągle powracająca metaforyka geologiczna, budowana na zasadzie opozycji między stratygraficzną ciągłością (spójnością warstwy) a dyskontynuacją osiąganą poprzez wynajdywanie szczelin, pustek i nieciągłości. Analogiczną opozycję konstruuje autor *Dziennika okrętowego*, odcinając się także od narracji literackich podporządkowanych zasadom wynikania i ciągłości. Odrzucenie poznawczego idealizmu na gruncie historii szczególnie wyraźnie wyeksponowane jest w powieści *Przewóz*. Wyobrażona wersja historii zostaje tam zderzona ze współczesną opowieścią o ojcowskiej afazji, będącej jednocześnie metaforą Stasiukowej metody wymazywania pamięci, dekonstruowania całych pokładów minionych zdarzeń. W ten sposób zostaje wywołane wrażenie przeszłości jako próżni, przestrzeni niepoddającej się scalającym, fałszującym strategiom narracyjnym i dzięki temu stającej się miejscem sposobnym do uruchomienia twórczej wyobraźni, do zainicjowania zbawiennej narracji.

Stosowany przez Stasiuka sposób unieważniania warstwowej, sedymentacyjnej percepcji czasu (pamięci) jest techniką Siebie polegającą na zastąpieniu uporządkowanej, sekwencyjnej chronologii pamięci antypamięcią. To również rodzaj pisarskiej metody, w obrębie której zapominanie (oczyszczanie umysłu, apokaliptyczne zdejmowanie zasłon) służy wytwarzaniu pustki jako przestrzeni wyobraźni i miejsca poczęcia literatury. Tego rodzaju asceza umożliwia ożywienie przeszłości uśmierconej przez chronologię. By czas poddał się twórczemu recyklingowi (przestał być „produktem jednorazowego użytku”), świadomość musi przejść przez czyściec amnezji. Temu ostatecznie służy literacka geologia Stasiuka, będąca polem interdyscyplinarnego ścierania się temporalności idealistycznej z czasowością zakorzenioną

---

<sup>562</sup> P. Czapliński, *Nasza największa ojczyzna*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 237, dodatek „Kultura”, s. 16.

<sup>563</sup> A. Wójtowicz, *Niemieckie Babadag*, „Kresy” 2008, nr 1–2, s. 158.

w materii, cielesności, w zmysłowym konkretności doświadczenia. Stawką tej gry jest subiektywna prawda przemienionego podmiotu, stanowiąca, jeśli nie formę nieśmiertelności, to jej terapeutyczną, immunizującą symulację. Jak pisał Andrzej Zieniewicz: „Stasiuk konsekwentnie uciekał ze wszystkich miejsc, w jakich się znalazł. I dopiero pisanie pozwala mu unieruchamiać realność. Dotwarzać ją słowem do stanu, w którym można mieć egzystencjalną »szansę na życie«”<sup>564</sup>. To miał zapewne na myśli narrator *Dukli*, mówiąc, że „świat musi być fikcją, jeśli mamy mieć jakąkolwiek szansę” [D, 129]. Na gruncie literatury uznanie rzeczywistości za fikcję jest w istocie jedyną możliwością opowiedzenia się po stronie prawdy, rozumianej jako adekwatność fikcyjności literatury w stosunku do fikcyjności świata. Jak pisał Wojciech Browarny: „Literatura i rzeczywistość spotykają się na obszarze fikcji, dlatego też można powiedzieć, że fikcja – uprawiana z całą świadomością sytuacji – jest wyrazem realizmu w literaturze”<sup>565</sup>. W prozie Stasiuka autorefleksyjna świadomość fikcyjności całego (literackiego i pozaliterackiego) uniwersum jest wstępnym warunkiem objawienia. Metoda geologiczna, pozwalając wyprowadzać jaźń z ułudy realności w wewnętrzną, głębinową prawdę fikcji, umożliwia jednocześnie Stasiukowym podróżnikom (uciekiniom z życia „jednorazowego użytku”) przekształcenie śmiertelności, sekwencyjnej czasowości w pulsujący życiem, punktowy czas epifanii<sup>566</sup>.

#### 4.6. Parodiowanie, dyskontynuacja, antypamięć – przykłady

By ukazać sposoby dekonstruowania przez Stasiuka dyskursów tożsamościowych za pomocą technik parodii, dyskontynuacji i antypamięci, przywołajmy trzy wybrane przykłady zastosowania owych procedur aleturgicznych. Jako egzemplifikacja parodystycznego wymiaru Stasiukowych gier prawdy niech posłuży – utrzymany w konwencji pastiszowej, zawierający motywy geologiczno-apokaliptyczne – dialog zamieszczony w tomie *Osiółkiem*. Rzecz dzieje się gdzieś w obwodzie saratowskim, w okolicach miejscowości Pierwomajskoję, Marks i Engels. Narrator (noszący *nomen omen* imię Andrzej) trafia przypadkiem do gospodarstwa Aloszy (stylizowanego na chutor z filmu Aleksieja Bałabanowa *Ładunek 200*). Po kolacji, podanej przez smutną żonę gospodarza, mężczyźni piją samogon. W alkoholowym widzie

<sup>564</sup> A. Zieniewicz, *Pakty...*, *op. cit.*, s. 203.

<sup>565</sup> W. Browarny, *Opowieści...*, *op. cit.*, s. 39.

<sup>566</sup> Pokonywanie przestrzeni sprawia, że poczucie skończoności egzystencji ustępuje wrażeniu zwielokrotnionej pełni, gdyż: „Podróżować znaczy żyć. A w każdym razie żyć podwójnie, potrójnie, wielokrotnie” [F, 39]. Na terapeutyczną funkcję Stasiukowych podróży, tych rzeczywistych i tych imaginacyjnych, zwraca uwagę Zofia Zarębianka, widząc w nich „ucieczkę przed lękiem” i wędrówkę „w głąb siebie i w głąb czasu, w mityczny Początek, unieruchomiony w wiecznym teraz i zapewniający nieśmiertelność” (*eadem, Podróż...*, *op. cit.*, s. 230). Sądzę, że można się zgodzić z taką diagnozą jedynie częściowo, to jest pod warunkiem uznania, że owo „wieczne teraz” osiągnięte jest właśnie poprzez unieważnianie wszelkich mitologii Początku.

Alosza przedstawia swą apokaliptyczną wizję wskrzeszenia wszystkich zmarłych, jacy kiedykolwiek żyli na ziemi: „Rozkopiemy groby aż po paleolit i odnajdziemy ostatnią kość. [...] Zdejmiemy ziemię warstwa po warstwie, przesypujemy, przesiejemy, odwiejemy plewy natury od człowieczeństwa oddzielając. Kość z kości, krew z krwi powstanie” [O, 91] – marzy domorosły wskrzesiciel, odgrzebując w zmaconym umyśle idee Nikołaja Fiodorowicza Fiodorowa<sup>567</sup>. Gdy zmacone alkoholem myśli zaczynają ulatywać w kosmiczne rejony, mężczyźni wychodzą w spowity mrokiem step. Alosza rozpoznaje w Andriuszy Polaka, gdyż ten nieopacznie całuje dłoń gospodyni. Od tego momentu Rosjanin usiłuje przekonać Polaka, że jego rodaków-nieboszczyków należy repatriować. Chodzi mu, ni mniej, ni więcej, o wyekspediowanie do ojczyzny rozsianych, jak Rosja długa i szeroka, szczątków polskich ofiar carskich i bolszewickich represji. Na potwierdzenie własnych słów wskazuje na rosyjski bezmiar, usiany mogiłami Polaków oczekujących na wskrzeszenie. Gdy w kosmopolitycznym uniesieniu śpiewają Międzynarodówkę, trupy stopniowo wylazą spod ziemi. Autofikcyjny Andriusza niechętnie odgrywa narzuconą mu rolę Polaka – kustosza narodowych widziadeł. Rosjanin jednak nie daje za wygraną: „Nie wampiry, tylko naród twój, który kości swe rozwlókł po stepach i pustyniach Wschodu, abys ty se teraz mógł po świecie jeździć i wolności zażywać. Szkielety, narządy w głąb zapadły, żebyś ty sobie na wakacje jeździł z paszportem i wizami do egzotycznych krajów. Oni warstwa po warstwie się kładli, abys mógł to czynić” [O, 101]. Gdy Andrzej próbuje tłumaczyć, że w jego kraju brakuje miejsca dla tak nieprzebranych rzesz *woskriesieńców*, pojawia się idea, by dokonać kolonizacji kosmosu, co byłoby spełnieniem wizji Konstantina Ciołkowskiego – rosyjskiego uczonego polsko-tatarskiego pochodzenia. Jak relacjonował Dariusz Nowacki: „Na odległej planecie Polacy powinni założyć nową Polskę, gdzie wreszcie będzie możliwe obcowanie żywych ze zmarłymi w sensie ścisłym”<sup>568</sup>, „gdzie sobie powbijają biało-czerwone słupki i nikt im już nie podskoczy. Ruski nie przyjdzie, Niemiec nie wejdzie, Żyd nie oszuka” [O, 110]. W tej nowej Polsce znalazłoby się miejsce dla wszystkich: dla króla Popiela, Piasta Kołodzieja, Zawiszy Czarnego, Marii Konopnickiej, Romana Dmowskiego, Łyska z pokładu Idy, kajdaniarzy, zeków, buntowszczyków, niewinnych ofiar samodzierżawia i totalitaryzmu, prostych urków, a także dla ofiar zbrodni katyńskiej i katastrofy smoleńskiej. Geologiczne warstwy polskiej historii wzywają niejako Andriuszę do spłacenia tożsamościowego długu wdzięczności zaciągniętego u minionych pokoleń. Na koniec, Stasiuk-parodysta i dekonstruktor apokaliptycznego objawienia,

---

<sup>567</sup> Ironiczny obraz idei Fiodorowa, ucieleśnionych w sepulkralnej formie życia, odnajdziemy także w opowiadaniu Fiodora Dostojewskiego *Bobok*.

<sup>568</sup> D. Nowacki, *Andriusza po melancho wyrusza*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 276, s. 27.

zamykając szkatułkową konstrukcję narracji, każe swojemu literackiemu *alter ego* ocknąć się z pijackiej maligny i podążyć dalej w głąb bezkresnej przestrzeni, która, jak zwykle w tej prozie, niesie nadzieję wybawienia z pułapki spiętrzonego, obezwładniającego czasu. Umieszczając autofikcyjną personę wewnątrz tekstu zawierającego pastiszowe presupozycje<sup>569</sup>, Stasiuk rozluźnia autobiograficzne ramy prozy podróżniczej, ujawniając zamierzoną niespójność tożsamości narratora. W ten sposób dekonstrukcja klisz wyobraźni zbiorowej idzie w parze z dekonstrukcją podmiotu jako produktu linearnie rozwijającej się narracji. Jak zauważa Jagoda Wierzejska, ujawnienie konwencjonalności tekstu nie jest „ostatnim pociągnięciem pędzla portrecisty”, ale „przypomina raczej odkrycie wstępnych szkiców do obrazu, w których model po raz pierwszy zostaje zaklęty w kresce mistrza, a które znikają później pod warstwami farby i werniksu”<sup>570</sup>. W opisywanym fragmencie odsłonięcie struktury splotów tożsamościowego *textum* zbiega się z autoparodią, ujawniająca w osobie narratora „ironistę, pokpiwającego sobie z własnego wtajemniczenia w życie i literaturę”<sup>571</sup>.

Na kolejnym przykładzie zobaczymy, w jaki sposób Stasiuk odnajduje nieciągłości w gładkich warstwach historycznych dyskursów; w jakiej poetyce wyznaje swój brak wiary w narracje chronologiczne (podporządkowane *chronosowi*), zrodzone z potrzeby „porządku, nazwy, skutku i przyczyny” [OG, 30], podając w wątpliwość stojące za nimi metody konstrukcji prawdy. Wyobraźniową genezę owej techniki dyskontynuacji odnajdziemy w następującym fragmencie opowiadania *Miejsce* z tomu *Opowieści galicyjskie*:

Wielekroć próbowałem sobie wyobrazić początek. Giacomo Casanova dogorywał na zamku w Dux. 30 tysięcy dońskich Kozaków maszerowało na Indie. Ludwik XVI, niczego jeszcze nie podejrzewając, konstruował swoje ostatnie kłódki i zamki. Te wszystkie daty są dokładnie ustalone, przestrzeń między nimi wypełniają opisy, jeżeli pozostały jakieś szczeliny, to zasklepiono je przemyślnymi hipotezami albo poezją [OG, 29].

Stasiukowa aleturgia polega na poszukiwaniu owych niepokojących go miejsc, zasklepionych „hipotezami lub poezją”, na wynajdowaniu nieciągłości w pozornie gładkich warstwach dyskursu historycznego, na ujawnianiu przestrzeni, w których pragnienie porządku i ciągłości nie zdołało się ziścić. Ich geneza, trwanie, tożsamość nie rozwija się w uporządkowaną opowieść; to miejsca zagłady dawnych światów. W opowiadaniu *Miejsce* w taki, śladowy sposób funkcjonuje przestrzeń po starej, łemkowskiej cerkwi przeniesionej z pierwotnego

---

<sup>569</sup> Presupozycje traktuję za Jonathanem Cullerem jako wskaźniki intertekstualności (zob. *idem*, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3).

<sup>570</sup> J. Wierzejska, *Metafikcyjne...*, *op. cit.*, s. 77.

<sup>571</sup> *Ibidem*, s. 77–78.

otoczenia do muzeum. Narrator nie dąży do pełnej rekonstrukcji historii miejsca. Zatrzymuje się na samym jej początku, w wyobrażonym czasie budowy cerkwi i nie posuwa się zanadto wprzód, tworząc kolejne fantazmatyczne wersje genezy, nie przyjmując do wiadomości tego co oczywiste, wierząc, jak to ujął Ryszard Koziołek, że „tylko w zmyśleniu mogę stanąć w obliczu prawdy”<sup>572</sup>. „Narrator opowiadania stojąc w miejscu, w którym znajdowały się niegdyś drzwi wejściowe do cerkwi, doznaje dziwnego uczucia przebywania na granicy dwóch różnych rzeczywistości, na linii połączenia historii ze współczesnością. Ma wrażenie wielokrotnego przeżywania wrót świątynnych. Każdy krok w jedną lub drugą stronę czasu lub przestrzeni grozi skazą jednowymiarowości”<sup>573</sup> – pisał Marek Nalepa. Takie „buksovanie” wyobraźni u progu opowieści, można by uznać za porażkę umysłu niezdolnego do przekształcenia efektów poznania w spójny dyskurs. Jednak narrator *Miejsca* wstrzymuje swą historię, by podać w wątpliwość procedury aleturgiczne, których milczącym założeniem jest zastąpienie wielowymiarowej i niepochwytniej rzeczywistości redukcjonistyczną prawdą metody. Ucieleśnieniem owych procedur jest instytucja muzeum, która (podobnie jak fotografia w cytowanym fragmencie *Dukli*), wykorzystując określone metody obróbki danych, pozbawia swe obiekty realnych, życiowych odniesień:

[...] wizja odnowionej świątyni stojącej pomiędzy innymi domami i sprzętami tak samo wyjętymi z ich czasu i miejsca ma w sobie skazę jednowymiarowości. Badacze owadzych nogów będą się spierać o rutenizację, o latynizację fryzów i przedstawień. Barok będzie szedł o lepsze z bizantyjskością, policzone zostaną proporcje i ktoś ostatecznie ustali typ i czystość bryły. Lecz miejsca nie można przenieść [OG, 35].

Stasiukowy podmiot uznaje wyższość wpatrywania się w pustkę nad „fałszywą” rekonstrukcją. Cierpliwie, bez pośpiechu wypatruje szczelin, przez które wyobraźnia mogłaby się przedostać na drugą stronę, zarówno poza widzialną, przemijającą powierzchnię świata, jak i poza porządkujące dyskursy nauki. Powtarzająca się wielokrotnie w twórczości Stasiuka metafora geologicznej sedymentacji wyraża niepoznawalność, nieprzejrzyistość, nieprzenikalność. Z kolei szczelina jest przestrzenią, która z jednej strony kwestionuje enigmatyczne prawdy nawarstwień, z drugiej – umożliwia ujawnienie się innego rodzaju prawd, nie będących już produktem określonej metody, lecz raczej efektem iluminacji umysłu doświadczającego nicości. Gdy pod lichym kamuflażem cywilizacji nie kryje się prawie nic (a jest tak w miejscach słabo istniejących na mapie i w przestrzeni), wystarczy poddać się hipnotycznemu rytmowi

<sup>572</sup> R. Koziołek, *Dobrze...*, *op. cit.*, s. 191.

<sup>573</sup> M. Nalepa, *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu. O pisarstwie Andrzeja Stasiuka*, „Fraza” 1998, nr 3–4, s. 70–71.

mijanych, powtarzalnych znaków rozpadu, jak podczas opisanej we *Wschodzie* podróży koleją transsyberyjską:

Mogzon, Sochondo, Charagun – sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, sztachety, azbest, piasek, czasami heroiczny błękit okiennic. To była klęska ludzkiej materii. Próbowali tym pociągnąć, przypolituować ten bezlitosny bezkres, ale się nie udało, bo nie było czym. Za cienka warstwa, za słaba i wyłaziło. Bure okruchy rozsypane wzdłuż srebrnej nitki torów [W, 135].

Tak zorganizowana przestrzeń nie daje się opowiedzieć jako warstwowa historia cywilizacyjnego rozwoju: genezy, budowy, rozkwitu, schyłku i reformy. Jak zauważa Elżbieta Rybicka:

Czas jest w książce Stasiuka pochodną przestrzeni – w imagologii Wschodu nie ma miejsca na progres, rozwój, postęp, linearną, oświeceniową wizję, zawsze pojawia się powtarzalna matryca temporalna: cykliczne fale, kolistość i spirala. Przestrzenna alinearność i kolistość reguluje także kompozycję, ciągłe nawroty tych samych obrazów i miejsc jeszcze mocniej eksponują brak rozwoju, swoistą zamkniętość Wschodu<sup>574</sup>.

Zasada cykliczności, kolistości, spiralności ma na celu zamianę progresywnego ruchu prostoliniowego na wertykalny ruch obrotowy. Nieustanne powtórzenia tego samego przekształcają horyzontalną drogę w pionową duklę, a rozwijający się dyskurs – w jednostajny rytm mantry, w której transowa wibracja bierze górę nad sensem. Działanie Stasiukowej metody głębinowej nie kończy się jednak na upartym drażeniu w tej samej przestrzennej i myślowej materii. Gdy podmiot porzuci już postrzeganie świata w kategoriach wynikania i progresji, gdy przy pomocy podróżniczej mantry doświadczy siebie jako punktu pozbawionego przeszłości i przyszłości, ponownie przyjdzie czas na pracę umysłu: odkrywanie śladów istnienia w wydrążonych przestrzeniach wyobraźni. Takie ćwiczenie imaginacji może polegać na przykład na wypełnianiu wnętrza wysłużonej lady sklepowej fantazmatami przeszłości:

Z sześćdziesięciu czterech przetrwała jedna i teraz upychaliśmy do jej wnętrza komunistyczne resztki. Chociaż, żeby było sprawiedliwie, powinniśmy je spalić i popiół rozsypać na cztery wiatry nad Beskidem Niskim. Tak powinniśmy zrobić. Tak samo jak zrobiono z sześćdziesięcioma czterema chałupami i tymi wszystkimi resztkami dawnej Rusi od Bugu i Sanu po Szlachtową i potok Grajcarek. Ale nie. Ładowaliśmy. Drewno i sklejka były tłuste od dotyku rąk i rzeczy, nasiąknięte zapachami i ciężkie. Życie w nie weszło i zastygło. Warstwy życia: łemkowszczyzna, komunizm i teraz my, spoceni od tego ciężaru [W, 11–12].

---

<sup>574</sup> E. Rybicka, *Wschód wyobraźalny*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 102

Ujawnione w tym fragmencie napięcie pomiędzy tożsamościową stratygrafią („warstwy życia”) a wyobrażoną zagładą śladów przeszłości („powinniśmy je spalić”) jest wstępem do iluminacji. Obrazy spiętrzonych warstwowo, materialnych i dyskursywnych reliktyw („śmietnikowego nagromadzenia językowych i kulturowych odpadów”<sup>575</sup>) i ich całopalenia prowadzą umysł ku wizji światła dobywającego się gdzieś z odległej, dziecięcej przeszłości. Wewnętrzny wzrok narratora rejestruje światło płynące z wnętrza widzianego w dzieciństwie, wiejskiego sklepu. Promienie sączą się przez wąskie pasáže w śmietnikowych warstwach przeszłości. Stratygraficzne, chronologiczne sprawozdanie ustępuje opisowi objawienia doświadczanego w krótkich, urywanych falach-zdaniach wypełnionych światem i zapachem: „Był wieczór, razem z zapachem z wąskiego wnętrza wydobywało się światło. Żłociste i pomieszane z wonią wanilii i oranżady. Nic więcej nie pamiętam: po stromych schodkach w lewo, ciasne pomieszczenie i koniec. Tylko zapach i światło” [W, 12].

Metafora szczeliny połączona z wizją światła dobywającego się z głębi nawarstwionej przeszłości to częsty motyw prozy Stasiuka, zwłaszcza w tomie *Jadąc do Babadag*<sup>576</sup>. Opozycja między warstwą (powierzchnią) a szczeliną dotyczy także samego podmiotu poznania. Ślizgające się po powierzchni rzeczywistości Ja-Siebie, w chwilach poprzedzonych doświadczeniem pustki, zostaje obdarzone łaską światła (iluminacji). Odarty z warstw świadomości, оголоcony podmiot przeobraża się z głósciciela prawdy w jej światłoczułe medium. Poddając własną świadomość „szczelinowaniu”, chwilowo uwalnia się od przyswojonych dyskursów pamięci, by doświadczyć przeszłości od-tworzonej w zmysłowej epifanii.

Tak oto dochodzimy do trzeciej funkcji Stasiukowej metody geologicznej, jaką jest stworzenie literackiej antytezy dla koncepcji prawdy ukształtowanej w ramach historycznych projektów tożsamościowych. Narratorzy prozy Stasiuka niejednokrotnie dają wyraz swojemu zdystansowaniu wobec sposobów rekonstruowania przeszłości w obrębie antropotechnicznej inżynierii społecznej. Tego rodzaju konstrukty zazwyczaj odwołują się do wiedzy, której lepiej lub gorzej kamuflowanym celem jest sprawowanie władzy. W opozycji do owej władzy-wiedzy Stasiukowi opowiadacze stają po stronie sceptycyzmu, stanowiącego przeciwwagę dla

---

<sup>575</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>576</sup> Stasiukowej technice „szczelinowania”, rozumianej jako przejście od uporządkowanej wiedzy, poprzez doświadczenie pustki, ku iluminacji, podporządkowany jest na przykład następujący fragment: „Teraz, rok później, oglądam słowacką mapę Zemplina i widzę, że miałem rację z tymi bagnami i górą. Tuż za knajpą, za kaczym stawem płynął potok Bózsva, za nim ciągnęły się mokradła, a potem, już w zupełnej ciemności, wznosił się grzbiet Ritka-hegy. Ta wiedza nie jest mi właściwie do niczego potrzebna, ale gromadzę ją, żeby jakoś wypełnić przestrzeń, żeby wciąż wszystko zaczynać od początku, ponawiać, pisać nieustanny prolog do tego, co było, ponieważ jest to jedyny sposób, by minione i martwe chociaż na chwilę ożyło w złudnej nadziei, że **pamięć wślizgnie się w jakąś niewidzialną szczelinę i podważy wieczko nicości**” [JB, 181; podkreśl. J.B.].

tożsamościowych mitów. Taką właśnie pozycję zdaje się zajmować narrator *Przewozu*, wędrujący tam i z powrotem, między współczesnością a rekonstruowaną przeszłością<sup>577</sup>, ujawniając poznawczą bezradność względem minionego. Pojawiającą się we „współczesnej” warstwie powieści postać ojca cierpiącego na zaniki pamięci można uznać tyleż za powieściowe przetworzenie wątku autobiograficznego, ileż za alegoryzację stanu wewnętrznej pustki, będącej jednym z etapów Stasiukowej pisarskiej techniki Siebie. Na autobiograficzne i ascetyczne wymiary *Przewozu* zwracał uwagę Marek Zaleski, pisząc, że jest to „książka bardzo osobista, rekolekcje pamięci i medytacja nad własnym dziedzictwem”<sup>578</sup>. A skoro rekolekcje, to ich nieodłącznym elementem jest przejście przez ryt oczyszczenia. Jeśli bowiem autor *Jadąc do Babadag* wierzy w jakieś poznanie, to jego warunkiem koniecznym jest wcześniejsze antypoznanie; jeśli uznaje jakąś prawdę pamięci, to taką, której fundamentem jest antypamięć, to jest podważenie prawomocności dotychczasowej, utrwalonej wiedzy o świecie. Sceptycyzm narratora *Przewozu* daje o sobie znać poprzez manifestację przekonania o nieweryfikowalności jakiegokolwiek prawdy (również tej wytworzonej w wyniku głębinowej, geologicznej pracy wyobraźni) oraz o jej uzależnieniu od pozadyskursywnych, emocjonalnych poruszeń ciała:

Im jestem starszy, tym większa mnie ogarnia niepewność, więc szukam znaków ocalenia gdzieś na początku. W zdarzeniach, które trwały jedną chwilę gdzieś na początku i zgasły jak płomień na wietrze. Nawet ich nie pamiętam i muszę je sobie wyobrażać. Lepić z kleistego mułu słów. Sztukować prawdę i pamięć biegłością w gadaniu. Sprytem serca, które robi wszystko, by się wzruszyć [P, 295].

Zasadnicza różnica między pamięcią a antypamięcią, między poznaniem a antypoznaniem sprowadza się w zasadzie do opozycji między postawą apokaliptyczną a kaliptyczną. „Podmiot apokaliptyczny”, będąc przekonany o możliwość objawienia, uznaje wytwarzane przez siebie fantazmaty za prawdę. Przeciwnie, w kaliptyczne antypoznanie wpisana jest świadomość fikcyjnego charakteru każdej rekonstrukcji przeszłości. Świadomość ta działa konwersyjnie i terapeutycznie, pozwala bowiem osiągnąć stan *apatheia*. Wewnętrzna przemiana podmiotu umożliwia subiektywne unieważnienie „dyktatury” czasu:

Wolę przesiadywać z nim w słońcu. Tak jest lepiej. W bezpiecznej, obojętnej przestrzeni, która trwała tutaj, zanim był dom i te wszystkie zdarzenia, co zniknęły na zawsze. Patrę razem z nim w głąb minionego i mogę przywoływać obrazy, których nie pamięta. Mogę je wymyślać od nowa. Żadna już różnica. Nie może zaprzeczyć ani

<sup>577</sup> Zob. J. Bielawa, *Tam i z powrotem*, „Nowe Książki” 2021, nr 9, s. 11–12.

<sup>578</sup> M. Zaleski, *Rzeczy w mroku*, „Dwutygodnik” 2022, nr 336, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9501-rzeczy-w-mroku.html>, data dostępu: 17.08.2023.



potwierdzić. Siedzi jak jaszczurka. Jak stary embrion zanurzony w czasie niczym w wodach płodowych. A ja obok. Przemykam oczy, żeby sobie wyobrazić, co teraz widzi, co wypełnia jego umysł, ale nic nie przychodzi mi do głowy. Może przyplływają do niego dawne obrazy, ale nie jest pewien, czy to jego życie, więc woli o nich nie opowiadać? [P, 136].

W *Przewozie* autor zderza tę zbawienną obojętność ze strzelistymi aktami wiary w Historię, będącymi skutkiem masowej aplikacji antropotechnicznych, godnościowych środków immunizujących przeciw znikomości jednostki, niepewności losu i nieuchronności śmierci. Materialne ślady takiej zbiorowej narodowej terapii godnościowej są powtarzającymi się w prozie Stasiuka elementami opisów polskiego krajobrazu:

Jadę przez Pogórze. Na płocie przed zapadającą się chałupą ktoś wywiesił prześcieradło z czerwonym napisem „Wołyń – Pamiętamy”. Mijam stare passaty i golfy. Na zasyfionych zadach mają nalepki ze znakiem Polski Walczącej. Wychudzona i błada szczeniakieria w koszulkach z husarskimi skrzydłami. Albo przypakowane byczki z orłami, wilkami, całą tą menażerią honoru, chwały, urojonym bestiariem potęgi. W czasie, gdy została im tylko siłownia, sterydy i marsze z pochodniami, chuj wie przeciw komu i czemu. Przeciw codzienności, która pochłania jak bagno, przeciw zapomnieniu, przeciw własnej pamięci, która nie przechowała niczego ważnego, niczego, co by obchodziło innych. Chałupiny z przetrąconymi grzbietami, wyludnione wsie gdzieś nad Świsłoczą, Chomontowce, bagienne dzikie pola, gdzie wszystko się zapadło, skruszało i tylko biało-czerwona flaga powiewa nad wysłiczną daczą. Albo ta pograniczna dziura na zadupiu z kurią biskupią jak Kudak. Otchłań tego kraju przerażonego własnym nieistnieniem. Ciężarówka z napisem „Respect us” wysyłane w świat jak wołanie tonącego. Wodna szczelina. Topiel dziejów, których nikt nie chce pamiętać. Tylko my [P, 185–186; zob. też: W, 58–75; KBŚ, 292–306; NE, 45–47].

Autofikcyjny narrator powieści z jednej strony sięga do źródeł resentymentu sączącego się z owych snów o narodowej potędze<sup>579</sup>, z drugiej – praktykuje antypoznanie jako formę kontraprowadzenia, które, w przeciwieństwie do zbiorowych objawień sensu, nie prowadzi do jedynej obowiązującej, kanonicznej prawdy. Antypoznanie jest oczyszczeniem umysłu poprzedzającym straceńczą próbę stworzenia iluzji zmysłowej pełni minionych doświadczeń. W takie literackie objawienia Stasiuk każdorazowo wpisuje jednak świadomość porażki; jak to ujął Zaleski: „Jego opowieść jest więc desperackim zamiast: symulacją rodzinnej historii, literacką rekonstrukcją tamtych możliwych wydarzeń”<sup>580</sup>. Efektem tych ćwiczeń z uobecniania minionych doświadczeń jest doceniona przez krytyka mistrzowska sugestywność

---

<sup>579</sup> Źródła te są niezbyt odległe od tożsamościowego nurtu, w którym powstała *Transfiguracja Rumunii* – dzieło młodego Ciorana, marzącego o Rumunii posiadającej „populację Chin i przeznaczenie Francji” (zob. M. Petreu, *The Transfiguration of E. M. Cioran*, [w:] *eadem, An Infamous Past. E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*, Chicago 2005).

<sup>580</sup> M. Zaleski, *Rzeczy...*, *op. cit.*

Stasiukowych opisów świata<sup>581</sup>. Droga do sensualnej pełni opisu prowadzi poprzez oczyszczenie Siebie z tożsamościowych złogów, wytwarzanych w efekcie godnościowej tresury prowadzonej w „obozie bazowym” narodowej tradycji. Nie przypadkiem główny bohater utworu, przewoźnik Lubko, choć zostaje postawiony na granicy dzielącej dwie walczące ze sobą cywilizacje i wplątany mimowolnie w działalność Polski Walczącej, nie służy bezpośrednio żadnej ze stron. Jego praca, sprowadzająca się do przeprowiania ludzi przez graniczną rzekę, jest alegorycznym byciem „pomiędzy”, działaniem w poprzek linii konfliktu. Analogicznie, rolą narratora jest przeprowianie autofikcyjnego Siebie (i czytelników) z terażniejszości do przeszłości (i z powrotem), nie po to wszakże, by narzucać obowiązującą wersję prawdy, ale by stworzyć zmysłową iluzję życia w czystej postaci, współuczestnictwa w splątanych losach jednostek wrzuconych w środek historii, i ostatecznie, by osiągnąć stan *apatheia*. Innymi słowy, Stasiukowy podmiot, stosując metodę geologiczną, subiektywnie unieważnia czas, zamieniając przeszłość w terażniejszość odmienionego, innego Siebie. Wracając, poprzez warstwy czasu, ku terażniejszości, zachowuje kontemplacyjny dystans w stosunku do wszelkich celowościowych uzasadnień istnienia, do poszukiwania prawdy poza czystym doświadczeniem bycia tu i teraz. *Apatheia* jest zawieszeniem wszelkich dążeń umysłu do dyskursywnego ustanowienia prawdy o świecie, świadomą dekapitacją *cogito*, cofnięciem się niejako do stanu przedgenezyjskiego. Wówczas wszystko – jak to określił Adrian Gleń, parafrazując *Starożytny tors Apollina* Rilkego – „spogląda na człowieka [...], w oczekiwaniu, że ten przyjmie rolę świadka rzeczywistości, znajdzie sposób na wysłowienie bycia, znajdzie więc taki język, który stopi się nieomal z materią, tkanką tego, co doświadczone”<sup>582</sup>. Idea wycofania się podmiotu z nurtu Heraklitejskiej rzeki w obrębie Stasiukowej poetyki skutkuje uprzywilejowaniem opisów „życia”, „w sensie osobistego doświadczenia” uchwyconego niejako w terażniejszości, oraz dystansowaniem się od fabularnego następstwa zdarzeń, deskrypcji ruchu, następstwa, „zmiany, obserwacji społecznych czy psychologicznych” [NE, 162]. Z tak rozumianą estetyką doświadczenia spójna jest pozycja narratora *Przewozu*, który wyznaje:

Wolę przesiadywać z nim w słońcu. Tak jest lepiej. W bezpiecznej, obojętnej przestrzeni, która trwała tutaj, zanim był dom i te wszystkie zdarzenia, co zniknęły na zawsze. Patrzę razem z nim w głąb minionego i mogę przywoływać obrazy, których nie pamięta. Mogę je wymyślać od nowa. Żadna już różnica. Nie może zaprzeczyć ani

---

<sup>581</sup> „Świat woni, smaków, dotyku, konkretno przychwyconego w jego naocznej, a i słyszalnej obecności, zamieniają »Przewóz« w feerię wrażeń atakujących z wielką siłą” (*ibidem*).

<sup>582</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk...*, *op. cit.*, s. 13–14.

potwierdzić. Siedzi jak jaszczurka. Jak stary embrion zanurzony w czasie niczym w wodach płodowych. A ja obok [P, 136].

Warstwy minionego upłynniają się („wody płodowe”), świadomość przechodzi regres do swojej pierwotnej, przedludzkiej formy („embrion”, „jaszczurka”), zacierają się znaczenia wpisane w obraz świata („obojętna przestrzeń”). Podmiot staje się częścią pozaczasowego, odwiecznego trwania. Geologiczna głębia czasu nie jest już obcą przestrzenią, w której sens przebłyskuje w trudno dostępnych szczelinach, ale jednością wszystkiego ze wszystkim. Skutkiem amnezji, powieściowy ojciec (podobny w tym do Ciorana) mimowolnie osiąga ów stan antypamięci (życia poza czasem), do którego przy pomocy mozolnej ascezy dążyli ojcowie pustyni w egipskim Sketis czy też mnisi żyjący w skalnych jamach w mołdawskim Orgiejowie. Sprzymierzeńcem tamtych atletów Chrystusa, w podejmowanych przez nich akrobatycznych próbach „wyjścia z przekleństwa czasu”, „życia w wieczności” [JB, 154], była geologia w swym przedludzkim stadium:

W niskich sklepieniach cel, gdzie można było tylko leżeć albo klęczeć, widać było odciski muszli, kręte ornamenty skorupiaków, znaki pierwszych siedmiu dni stworzenia, gdy wody dopiero oddzielały się od lądów, a ciemność od światła. Próbowałem sobie wyobrazić, jak pełzają w mroku, żyją niczym zwierzęta w jaskiniach, na czworakach i w niewyobrażalny dla nas sposób wychodzą ze swojej cielesności, ze swojego człowieczeństwa. Opuszczają śmierdzące i zawszone powłoki, ponieważ widzialne i dotykalne istnieje tylko po to, by nie wszyscy mogli poznać prawdę [JB, 154].

W takim otoczeniu mogli sobie uzmysławiać z całą wyrazistością, że świadomość jest tylko zasłoną, częścią aleturgicznej gry w chowanego, rajskiej ciuciubabki, której początkiem było spożycie owocu z drzewa poznania i upadek w czas. Zwleczenie z siebie ludzkiej powłoki (powrót do nieświadomej siebie, zwierzęcej nagości) oznaczałoby zbycie się przyrodzonej rodzajowi ludzkiemu ślepoty i głuchoty. Stasiukowe osoby zdają się nieraz właśnie tego pragnąć, gdy ich poetycka wyobraźnia wyprawia się „w stronę mortalnego limes”<sup>583</sup>. Gnostyckie przekonanie o pierwotnym, genezyjskim skażeniu wszelkich ludzkich, dyskursywnych metod poznania na skutek „upadku w czas” jest swoistą *idée fixe* Stasiuka, zbliżającą jego literacką wizję świata do koncepcji Emila Ciorana, do których niejednokrotnie bezpośrednio się odwołuje.

---

<sup>583</sup> Określenia tego użył Stasiuk w recenzji powieści *Śmiertelność* Krzysztofa Vargi (*idem, O Bace i Vardze*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 56).

#### 4.7. Metoda aferetyczna à la Cioran

„Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt” – pisał Emil Cioran, a Andrzej Stasiuk wraca do tej myśli w kilku swoich książkach [zob. F, 158–159; JB, 29–43; K, 5–8; 64–68; NE, 14–16; ŻJ, 88]. Autor *Jadąc do Babadag* zdaje się podzielać gnostyckie<sup>584</sup> przekonanie Ciorana, wedle którego upadek rodzaju ludzkiego nastąpił na skutek zerwania przez pierwszych ludzi więzi z pierwotną naturą świata. Cioran w *Upadku w czas* opowiada własną, zmodyfikowaną wersję biblijnego mitu. Katastrofalna w skutkach secesja ludzkości ze świata natury miała się dokonać w imię zgubnego pragnienia boskiej wiedzy, czego następstwem było wygnanie człowieka z rajskiej beczasowości i skazanie go na wieczne dążenie do utraconej pełni istnienia. Zamiast wglądu w istotę bytu *exodus* ten przyniósł poznawczą niepewność, utratę sensu, objawiającą się potrzebą ciągłej autoafirmacji poprzez nieustanną ucieczkę ku fantazmatom prawdziwego „ja”. Człowiek, wedle Ciorana, jest naturą owładniętą lękiem przed własnym niebytem, neurastenicznie dążącą do zaistnienia. „Im bardziej się jest, tym mniej się chce. Ku czynowi pchają nas przemożnie niebyt, jaki w sobie nosimy, nasza słabość i nieprzystosowanie”<sup>585</sup> – konstatuje rumuński myśliciel. Skutkiem tamtej mitycznej emancypacji jest skłonność człowieka do myślenia teoretycznego i utopijnego, będąca przejawem rozpaczliwych dążeń do uśmierzenia bólów fantomowych po utraconej jedności bytu. Niebezpieczną konsekwencją ludzkiej skłonności do abstrakcji jest wiara w postęp. Ten „współczesny odpowiednik Upadku”, „absolut bez wymiaru metafizycznego”<sup>586</sup>, obdarzając ludzkość złudnym poczuciem boskiej wszechmocy, popycha ją ku wiedzy, by podtrzymywać sny o boskiej potędze. Ciorana – opluwającego „upadłą” ludzką naturę sarkastycznym jadem, szydzącego z owych zastępczych dążeń i boskich uzurpacji – można określić mianem antymodernisty i antyhumanisty, co interesująco zbliża jego postawę do antyhumanizmu Michela Foucaulta. Kwestionując oświeceniową wiarę w dokonywany w imię wartości humanistycznych progres, myśliciele ci nawiązują jednocześnie do dziedzictwa teologii negatywnej<sup>587</sup>, postrzeganej nie tyle jako metoda poznania boskiego absolutu, ile przede wszystkim jako postawa egzystencjalno-artystyczna. Analogiczne tropy myślenia, pisania i życia odnajduję w pisarstwie Stasiuka.

---

<sup>584</sup> Na wątki gnostyckie w twórczości Stasiuka jako pierwszy zwrócił uwagę Przemysław Czapliński w: *idem, Gnostycki..., op. cit.*, s. 141–148.

<sup>585</sup> E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 21.

<sup>586</sup> *Ibidem*, s. 38, 45.

<sup>587</sup> O apofatyzmie Ciorana zob. np. S. Jaudeau, *Cioran, czyli ostatni człowiek*, przeł. A. Charędziak, Mikołów 2014, s. 119–168; B. Mattheus, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, Warszawa 2008, s. 157–218. Na apofatyckie wątki w twórczości Foucaulta jako pierwszy zwrócił uwagę J. Bernauer w: *idem, The Prisons of Man: An Introduction to Foucault's Negative Theology*, „International Philosophical Quarterly” 1987, nr 4 oraz *Michel Foucault's Force of Flight: Toward and Ethics for Thought*, New Jersey–London 1990, s. 178–184.

Jeśli szukalibyśmy wspólnego dla obu twórców motywu stojącego u podstaw tego rodzaju praktyk, zapewne byłaby nim potrzeba uwolnienia się spod władzy postoświeceniowego, pseudoreligijnego kultu człowieczeństwa, który ma na swoich sztandarach wypisane idee racjonalnego porządku i postępu. Cioran wielokrotnie występował przeciw systemom myślowym kreowanym przez wyabstrahowaną racjonalność, twierdząc, że nawet „zwierzę może być głębsze od filozofa, to znaczy, może mieć głębsze odczucie życia”<sup>588</sup>. Stasiuk wyznawał, że intuicja jest dla niego „ważniejsza niż racjonalizm, namysł, rozsądek” [ZJ, 19]. Cioran nazywa postęp współczesnym odpowiednikiem Upadku, świecką wersją potępienia<sup>589</sup>. Stasiuk melancholijnie konstatuje, że „ze swoją linearną i progresywną wizją egzystencji nie jesteśmy koroną, ale aberracją stworzenia” [TS, 77]. W tekstach rumuńskiego myśliciela i polskiego prozaika można odnaleźć znacznie więcej podobnych „reakcyjnych” ocen humanistycznej cywilizacji, traktowanej jako rodzaj zastępczej religii wynoszącej ideę człowieczeństwa do rangi absolutu. Obydwaj stoją w opozycji wobec tej odmiany kultu, czerpiąc w istotny sposób z dziedzictwa teologii negatywnej jako praktyki ćwiczeń duchowych. Dopełniając niejako kaliptyczno-apokaliptyczny wymiar Stasiukowej aleturgii, przyjrzyjmy się zatem obecności wątków aferetycznych w prozie wołowieckiego pisarza w świetle myśli Ciorana oraz w kontekście „późnego” Foucaulta.

Negatywne ćwiczenia duchowe Ciorana i Stasiuka zbliżają się w pierwszym rzędzie do metody aferetycznej, której główną zasadą jest – mówiąc w uproszczeniu – dokonywanie abstrakcji, a więc negowanie wszelkich pojęć stanowiących zaprzeczenie prawdy<sup>590</sup>. Sednem tej metody jest „negacja negacji” (jak to ujął Mistrz Eckhart<sup>591</sup>), to jest przenicowanie wszelkich nieadekwatnych określeń prawdziwego i niepodzielnego Bytu. W wersji Plotyna metoda aferetyczna zawiera założenie, zgodnie z którym przedmiot poznania jest niepoznawalny na drodze intelektu i niewyrażalny za pomocą słowa; można o nim mówić, ale nie można o nim nic powiedzieć. Jeszcze bardziej radykalny od Plotyna będzie młody Wittgenstein ze swoją słynną siódmą tezą: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”<sup>592</sup>. Wedle autora *Ennead* dokonywanie abstrakcji jest jedynie „ćwiczeniem wstępnym” poprzedzającym doświadczenie mistycznego złączenia, które jest pozaracjonalnym aktem posiadania. Jak pisze Pierre Hadot: „Takie posiadanie, takie niejasne ujmowanie niewypowiadalnego pozwoli nam powiedzieć, że niewypowiadalne istnieje, i mówić o nim w formie negatywnej, jednocześnie uniemożliwiając

---

<sup>588</sup> E. Cioran, *Rozmowy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2021, s. 199.

<sup>589</sup> E. Cioran, *Upadek...*, *op. cit.*, s. 38.

<sup>590</sup> Zob. P. Hadot, *Ćwiczenia...*, *op. cit.*, s. 221–225.

<sup>591</sup> Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, przeł. W. Szymona, Poznań 2020, s. 260.

<sup>592</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2012, s. 83.

mówienie o nim w jakiegokolwiek innej formie”<sup>593</sup>. Według Michała Pawła Markowskiego, na przeciwnym biegunie refleksji na temat niewyraźnego sytuuje się myśl Derridy wraz z jego koncepcją *différance*. Jest ona ugruntowana w przekonaniu, że niewypowiadalne „»istnieje« tylko w dyskursie i dlatego skazani jesteśmy na pisanie”<sup>594</sup>, które podważa tożsamość rozumianą jako „całkowitą zbieżność mojego »ja« z samym sobą”<sup>595</sup>.

Abstrakcje dokonywane przez Ciorana i Stasiuka za swój przedmiot biorą tożsamość, pojmowaną jako „ja” roszcujące sobie pretensje do pełni poznania, oraz czasowość – ów nieszczęsny naddatek będący przyczyną bolesnej rozbieżności między „ja” a jego myślową projekcją. Ich pisarskie sposoby mierzenia się z tym problemem sytuują się zdecydowanie bliżej mistycyzmu Plotyna niż dekonstrukcji Derridy, zdają się bowiem wpływać z przeświadczenia, że dyskurs jest, co prawda, świadectwem niewypowiadalności, lecz niewypowiadalne sytuuje się poza nim.

Podkreślając związek przyczynowy między temporalnością egzystencji a duchowym kalectwem człowieka, Cioran rozwijał ascetyczno-pisarskie dzieło polegające na porzucaniu aspiracji do wertykalnego przekraczania siebie. Postawa ta polegała nie tyle na tęsknej, melancholijnej akceptacji dystansu dzielącego „ja” od lepszego, fantazmatycznego „ja”, ile na obraniu drogi całkowitej rezygnacji z ugruntowanej podmiotowości. Celem pisarskich ćwiczeń rumuńskiego myśliciela było wykazywanie daremności wszelkich dążeń poza dążeniem do bycia nikim. W ten sposób popełniał on filozoficzne „odwleczone samobójstwo”<sup>596</sup>, dokonywał uśmiercania „ja” jako zastępczego istnienia zrodzonego z „upadku w czas”.

Stasiukowy podmiot uprawia ascezę negatywną typu cioranowskiego w sposób dosłowny, rzecz by można – całym sobą, przemierzając *via negativa* nie tylko w myślach i literaturze, ale przede wszystkim w przestrzeni, dążąc donikąd wbrew przyzwyczajeniom turystów śpieszących to swych turystycznych „destynacji”, wakacyjnych rajów czy centrów masowej rozrywki. Antypodróże Stasiuka polegają na poszukiwaniu miejsc będących w stanie permanentnego niedorozwoju, położonych przy niewyrównanych przez walec nowoczesności i postępu „żółtych drogach”. Szczególnym przypadkiem tego rodzaju nie-do-istniejących przestrzeni jest dla autora *Kucając* rumuńskie Rășinari – wieś, w której urodził się i spędził większą część dzieciństwa Emil Cioran. Autor *Złego demiurga* wspominał owe dziecięce lata jako idyllę życia w bliskości natury, rodzaj „pięknego snu” przerwano go przeprowadzką do

---

<sup>593</sup> P. Hadot, *Ćwiczenia...*, *op. cit.*, s. 231–232.

<sup>594</sup> M.P. Markowski, *Wobec...*, *op. cit.*, s. 42.

<sup>595</sup> *Ibidem*.

<sup>596</sup> E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, Warszawa 2021, s. 146.

miasta w związku z nauką w liceum. „Najlepiej, gdybym nigdy nie był opuszczał tej wsi”<sup>597</sup> – stwierdzi po latach i wielokrotnie będzie do tej myśli powracał. Pisarstwo autora *Upadku w czas* można odczytywać jako ponawiane z książki na książkę przeklinanie dążeń, które pchnęły go do porzucenia idylli Rășinari<sup>598</sup>. Z kolei Stasiuk wielokrotnie wraca do własnych szkolnych wakacji spędzanych w nadbużańskiej wiosce dziadków, ujawniając przy tej okazji jedną z technik swojego poetyckiego obrazowania: „Próbuję mieszać obrazy dzieciństwa z obrazami dalekich krajów, które mi to dzieciństwo w jakimś stopniu przypominają” [ŻT, 144]. Autor *Wschodu* określa owe wiejskie wspomnienia jako „idyllę mieszaną z grozą”, wydobywając na plan pierwszy nastoletnią fascynację wiejską, „zwierzęcą” brutalnością i erotyką [ŻT, 95–96]. Powroty z owej idylli do cywilizacji miejskiej nazywa „przekleństwem”, tłumacząc motywy własnej ucieczki w Beskid Niski potrzebą życia w „atmosferze zbliżonej do narodzin i do dzieciństwa” [ŻT, 99]. Podążając za Cioranem do Rășinari, pisarz kieruje się zatem jednocześnie ku swym dawnym zauroczeniom i powtarza po raz kolejny ćwiczenie odwrotu od cywilizacji. Jak to ujął Ryszard Koziółek, „studiuje w sobie, te resztki atawistycznych zachowań, które każą mu wracać w to samo miejsce, jak łososiowi mogącemu płodzić tylko w bystrych górskich wodach, dokąd odbywa samobójcze wędrówki”<sup>599</sup>.

Wyobraźnia poetycka Stasiuka zmierza do szerszego obrazu rzeczywistości, wychodząc często od materialnego, ewokowanego niezwykle plastycznie śladu przeszłości, tak jakby literacki podmiot nie był w stanie uwierzyć w realność wydarzeń ze swego lub cudzego życia, nie doświadczając ich ponownie pełnią zmysłów. Zazwyczaj wystarcza jakiś śmieć, odpad, strzęp. W ten sposób zużyty bilet tramwajowy z Sibiu może posłużyć za początek opowieści o rumuńskiej podróży szlakiem Ciorana, a krowie łajno, parujące w porannych promieniach słońca na starym bruku w Rășinari okazuje się życiodajnym nawozem, na którym kiełkuje, wzrasta i dojrzewa opowieść o Cioranowskich „ćwiczeniach negatywnych”. Paradoksalną cechą wyobraźni autora *Jadąc do Babadag* jest zdolność epifanicznego doświadczania pełni istnienia wyłącznie poprzez kontemplację tego, co jest zaprzeczeniem trwania i panowania porządku ustanowionego za sprawą wysiłków cywilizacyjnych ludzkości: w resztkach, odpadach, ruinach, dekompozycji<sup>600</sup>. Fascynując się widokami i opisem zaniku materii

---

<sup>597</sup> *Idem, Rozmowy, op. cit.*, s. 19.

<sup>598</sup> Taka interpretacja byłaby zgodna z deklarowanym przez Ciorana terapeutycznym celem jego pisarstwa: „Ja nie piszę po to, by »napisać książkę«, którą ktoś ma przeczytać. Nie; piszę, by sobie ulżyć” (*idem, Rozmowy, op. cit.*, s. 22).

<sup>599</sup> R. Koziółek, *Dobrze..., op. cit.*, s. 195.

<sup>600</sup> Zob. W. Kudyba, *Epifanie w drodze do Babadag*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 4–5, s. 164–167. W podobnym kontekście Artur Madaliński pisał o dialektyce „istnienia i rozpadu, trwania i butwienia, formy i jej uwolnienia” jako najważniejszej zasadzie działania wyobraźni śledzienniczej Andrzeja Stasiuka” (*idem, Nicość..., op. cit.*, s. 172).

uczynionej ludzką ręką, Stasiuk aferetycznie oczyszcza przestrzeń własnej wyobraźni z cywilizacyjnych złogów, egzorcyzmuje wszystko to, co zostało naznaczone gnostyckim piętnem upadku w czas. Dla Ciorana, odwołującego się do mistycyzmu chrześcijańskiego, ale także do filozofii buddyjskiej, ostatecznym celem *exercises négatifs*<sup>601</sup>, tych swoistych aktów reinkarnacji ku niższym formom istnienia, miałby być Absolut nicości (co nie wyklucza powołania figury Boga jako „złego demiurga”, fantazmatycznego przeciwnika i interlokutora w owych zmaganiach). Dla Stasiuka, przywiązanego bardziej do idei wieczności – choć niekoniecznie w chrześcijańskim rozumieniu<sup>602</sup> – przejście przez nicość jest jedynie etapem, pośrednim celem negatywnej drogi<sup>603</sup>. Autor *Fado* dopuszcza do siebie wiarę w możliwość unieważnienia czasu, poszukując na powierzchni najzwyklejszych, nieistotnych zdarzeń tajemnych przejść od nicości ku przebłyskom sensu. Podmiot eseistyki podróźniczej Stasiuka jest takim nie w pełni nawróconym Szawłem z Tarsu, ciągle poszukującym na swych „żółtych drogach” olśnienia, przebłysku sensu. Warunkiem owej wyczekiwanej epifanii jest aferetyczne oczyszczenie pola świadomości, unicestwienie nicości, to jest zdjęcie kartezyjskiej zasłony, przez którą *cogito* postrzega świat jako nie-ja – niezależnie istniejącą *res extensa*. Tak widziany świat, zgodnie z wyrażoną w *Dukli* myślą, jest „jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła” [D, 5].

Nieosiągalnym celem negatywnych ćwiczeń pisarsko-podróżniczych autora *Dukli* jest sens nieprzekładalny na jakikolwiek język, prawda, która może się objawić jedynie poza umysłem uwikłanym w Historię, zniewolonym ideami postępu i racjonalizmu, skrywającymi pod płaszczykiem humanizmu opresyjność systemów władzy. Negatywną drogę pielgrzymującego do Rășinari Stasiuka można postrzegać jako praktykę aleturgiczną. Podróżowanie i pisanie to dla autora *Białego kruka* poznawcze odskocznice od dyskursów władzy-wiedzy, symbolizowanych przez instytucje koszar, więzienia (panoptikonu), kliniki, fabryki i szkoły. Stasiuk zdaje się dzielić przeświadczenie Foucaulta, że prawda kryje się w przestrzeni pomiędzy myślą-słowem a „niemyślanym”<sup>604</sup>, a jej odkrywanie polega na nieustannym przemierzaniu dystansu między zniewalającą dyskursywnością a uwalniającą

<sup>601</sup> *Exercises négatifs* to pierwotny tytuł *Zarysu rozkładu* Ciorana. Peter Sloterdijk zwraca uwagę, że tytuł ten „może oznaczać zarówno ćwiczenia w negowaniu, jak i antyćwiczenia” (*idem, Musisz..., op. cit.*, s. 109–110).

<sup>602</sup> Na temat stosunku Stasiuka do chrześcijańskiej ortodoksji zob. ŻT, 69–79.

<sup>603</sup> Pisał na ten temat Wojciech Kudyba: „Wydaje się, iż w ujęciu autora rozpad i zanik wcale nie stanowią ostatecznego końca istnienia. Są raczej fragmentem procesu wielkiej przemiany, etapem nieuchronnego powrotu wszystkiego do swej pierwotnej istoty – pozbawionej kształtu i postaci. Znikliwość świata nie jest znikliwością ostateczną – oznacza raczej nietrwałość jego zewnętrznych, cywilizacyjno-kulturowych warstw, spod których tu i ówdzie wyziera pierwotne, niezmiennie i wieczne jądro bytu. Rozproszenie, niekształtność, nieustająca prowizoryczność prowincji są właśnie tym: przygotowaniem do ostatecznego przeistoczenia – stałą gotowością do odrzucenia tego co powierzchowne” (*ibidem, Epifanie..., op. cit.*, s. 168).

<sup>604</sup> Zob. M. Foucault, *Słowa..., op. cit.*, s. 290.



niewyraźnością. Stasiuk podąża ku „niemyślanemu” w trybie „geologicznym” („poprzez rozstępy, szczeliny”) i aferetycznym (poprzez „nieobecność, luki artykulacyjnej retoryki”), to jest porzucając próby opisu świata na rzecz owego „doświadczenia, które nie tyle przebija się, co daje o sobie znać *via negativa*”<sup>605</sup>. Dotarcie do celu pielgrzymki, jakim jest imaginacyjne „nigdzie”, objawiające się pod postacią Rășinari, wymaga oczyszczenia „ja” z tego wszystkiego, co czyni je nie-sobą, zamieniając nieskończoność „niemyślanego” w skończone produkty reżimów mowy (formowanej w systemie języka), pracy (podlegającej władzy ekonomii) i życia (poddanego biowładzy). W przypadku Ciorana i Stasiuka owo oczyszczenie polega na secesji podmiotu ze zbiorowości ukształtowanej podług dyskursów humanizmu i postępu. Podobnym szlakiem podążał Foucault, gdy w ostatnim okresie życia prowadził studia poświęcone praktykom aleturgicznym wczesnochrześcijańskich wspólnot monastycznych<sup>606</sup>. Poszukując własnych dróg wyjścia z niewoli wiedzy-władzy (chroniąc się przed Historią w klauzurze własnych myśli, w nieciągłej kontemplacji przestrzeni), zmierza Stasiuk w stronę wskazaną niejako przez Ciorana, którego ćwiczenia w stawianiu się nikim są szczególną odmianą Foucaultowskiego wyczekiwania apofatycznej „śmierci człowieka”<sup>607</sup>.

Wspólny szlak myśli Ciorana i Stasiuka, zbaczający poza obszar metodycznej, systemowej racjonalności, jest radykalnym odwrotem od dyskursywnej ciągłości zmierzającej do nadania pozorów logicznej, uporządkowanej formy temu wszystkiemu, o czym – wedle Wittgensteina – nie można mówić. W pisarstwie Stasiuka owa antysystemowość przejawia się w nieustannym zrywaniu i podejmowaniu rozmaitych wątków opowiadania, zamiast spójnej historii tworzących – jak to określiła Dorota Kozicka – „niekończący się kalejdoskop różnych fragmentów, śladów, opowieści”<sup>608</sup>. Taki sposób konstruowania tekstu odzwierciedla Stasiukowy styl podróżowania, polegający na unikaniu łatwych dróg, na poszukiwaniu pozasłownego sensu poprzez uporeczywe uwalnianie percepcji spod władzy następstwa czasu, racjonalnego porządku, postępu, Historii. Wybitnym świadectwem tego rodzaju literackich ćwiczeń negatywnych, inspirowanych filozoficzną postawą Emila Ciorana, jest esej *Rășinari* z tomu *Jadąc do Babadag*. Niech zatem ten tekst posłuży nam jako przykład pisarskiej, aferetycznej techniki Siebie.

---

<sup>605</sup> R. Nycz, *Od teorii...*, *op. cit.*, s. 52.

<sup>606</sup> Zob. np. M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, *op. cit.*, s. 109–309.

<sup>607</sup> Na ten aspekt myśli Foucaulta zwraca uwagę J. Bernauer, dowodząc, że w „świecie dzieła Foucaulta autentyczna ludzka wolność może się objawić jedynie w przestrzeni otwartej przez »śmierć człowieka«” (*idem*, *The Prisons...*, *op. cit.*, s. 368).

<sup>608</sup> D. Kozicka, *Z perspektywy podróży. Polska proza niefikcyjna po 1989 roku*, „Romanoslavica” 2010, nr 2, s. 73.

#### 4.8. Esej *Rășinari* jako przykład metody aferetycznej

Stasiuk rozpoczyna *Rășinari* niecodziennym widokiem przejrzystego, rozświetlonego krajobrazu o wyraźne zaznaczonych konturach. Sprawcą owej przejrzystości jest ciepły wiatr z południa, niosący ze sobą właściwy przedmiot opowiadania. Wyjątkowo przejrzysty krajobraz jest figurą ostrości widzenia umożliwiającej odkrycie tego, co niejasne, przesłonięte, zamglone. Do czego Stasiukowi potrzebna jest owa idealna klarowność już na samym wstępie? Czyżby chciał rozświetlić szlak swoich myśli, dzięki ostrości widzenia wydobyć jak najwięcej detali składających się na misterną konstrukcję świata? Okazuje się, że jest wprost przeciwnie; myśl eseisty od początku kieruje się ku znakom nieistnienia, ku pustce krajobrazu: „Pejzaż jest nagi i przejrzysty. Wśród bezlistnych gałęzi widać opuszczone ptasie gniazda”. I dalej ku stadu krów, które zaraz znikną w lesie („Tam jest cicho, ciemno”), być cofnąć się „kilka tysięcy lat wstecz” [JB, 29], w istnienie poza ludzkim czasem. Widok pustych gniazd nakierowuje wzrok ku południu, nakazuje wypatrywać szlaku ptasich odlotów. Znikające w lesie stada skłaniają umysł do dryfowania poza karpacki grzbiet, w stronę Rășinari – miejsca narodzin Emila Ciorana, które jest w tym tekście czymś w rodzaju gnostyckiej latarni morskiej, źródła negatywnego światła wyostrzającego widzenie nicości. Z jednej strony mamy zatem Ciorana, z drugiej – rozświetlaną przez niego nicość. Gdy uwaga zostaje przeniesiona z pustki krajobrazu na postać rumuńskiego filozofa, Stasiuk przytacza jego myśl: „[...] powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucac sobie u ich boku...” [JB, 30]<sup>609</sup>. Z szerszego cytatu, stanowiącego motto eseju<sup>610</sup>, dowiadujemy się już wcześniej, że kucanie powinno być stałą praktyką (najlepiej by trwało jeszcze przez tysiąclecia), a wykonując owo ćwiczenie, powinno się wdychać woń zwierząt. Stasiuk nie stara się w żaden sposób tłumaczyć rzuconych w pustkę krajobrazu słów rumuńskiego myśliciela. Kucanie znajduje się bowiem poza porządkiem dyskursu. Kucanie to gimnastyka, prymat cielesnego doświadczenia nad teorią. By zrozumieć, na czym polega zalecenie Ciorana, trzeba nam ukucnąć w pobliżu zwierząt i zacząć węszyć jak one. Ale przedtem chcielibyśmy wiedzieć (od tego zależy przecież motywacja ćwiczącego), czemu miałyby służyć owe procedury.

W początkowych akapitach eseju współlistnieją trzy ważne pod względem poznawczym wątki: pustka oświetlona światłem, źródło owego światła bijące gdzieś w Rășinari i Cioranowskie zalecenie gimnastykowania się w towarzystwie zwierząt. Można to przeczytać

<sup>609</sup> E. Cioran, *Upadek...*, *op. cit.*, s. 39.

<sup>610</sup> „Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucac sobie u ich boku jeszcze przez tysiąclecia, wdychać woń stajni raczej niż laboratoriów, umierać z powodu chorób, a nie lekarstw, kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać” (*ibidem*).

w sposób następujący: jeśli chcesz dotrzeć do źródła światła, kucaj, wchłaniając w siebie woń nicości. Oddychanie pustką jest oczyszczaniem umysłu z osadów historycznie uformowanej tożsamości. Aby kucnąć i wytrwać w tej postawie przez wiele lat, trzeba zawiesić wszelkie dążenia, należy zatem w pewien sposób zatrzymać czas i umościć się w przestrzeni. Z kolei skuteczne węszenie wymaga odwołania się do dawno zapomnianych, atawistycznych, zwierzęcych instynktów, będących zupełnie inną drogą poznania niż stosunkowo niedawno nabyta przez ludzkość umiejętność myślenia abstrakcyjnego. Stasiuk traktuje wezwanie Ciorana z gorliwością neofity, wyruszając do miejsca narodzin mistrza niczym na pielgrzymkę<sup>611</sup>. Jak wyznaje: „Nigdy nie mogłem pogodzić się z tym, że myśl jest bytem abstrakcyjnym” [30]. Rusza zatem do Rășinari. By skutecznie praktykować „nicowanie”, kucanie i węszenie, nie wystarczą mu słowne instrukcje zawarte w pismach mistrza. Trzeba cielesnie kroczyć po śladach nieobecnego. Jak można wnioskować ze świadectw praktyków pielgrzymowania, droga i zmieniający się w jej trakcie człowiek są właściwym celem duchowej peregrynacji<sup>612</sup>. Stasiuk odbywa w istocie ćwiczenia zalecane przez Ciorana, będąc w drodze: schodząc z gór do Rășinari i węsząc niczym pies pasterski. Woń z każdym krokiem narasta, aż do jej emanacji w pełnym blasku słońca:

To było Rășinari, miejsce urodzin i pierwszych dziesięciu lat życia Emila Ciorana. Słońce spadało pionowo z góry na brukowane uliczki, na pastelowe domy, na czerwoną łuskę dachówek i wydobywało najstarsze zapachy. Na początku nie wiedziałem, co to jest, co wisi w powietrzu, co przenika mury, ciała mijanych ludzi i karoserie starych pojazdów. Dopiero potem, po paru dniach, odkryłem, że to są pomieszane wonie zwierząt. Z zamkniętych podwórek ciągnęło świńskim nawozem. Ziemia między kocimi łbami gromadziła od stuleci koński mocz, smugi stajennego zapachu snuły się za niezliczonymi zaprzęgami, z połonin sphywało duszne powietrze pastwisk, rynsztokami sączyła się gnojówka z chlewików i obór, a w rzece wypatrzyłem pewnego dnia rozwleczone wnętrzości. Nurt zagarniał opalizującą migotliwą czerwień i niósł gdzieś w stronę Sybina. Z gór wiatr niósł przenikliwy, ostry aromat owczych koszarów – mieszaninę zdeptanych ziół, lepkiego, tłustego runa i zeschniętych jak kamyki zielonkawych bobków. I tylko gdzieś wyphywała strużka świerkowego dymu, nitka cebulowej smażeniny albo benzynowy obłoczek [31].

Eseista, podążając za wskazówkami autora *Sylogizmów goryczy*, cały swój wysiłek poznawczy koncentruje na zmyśle powonienia, odcinając niejako inne bodźce. W ten właśnie ulotny sposób objawia się cel jego drogi. Światło, które jeszcze niedawno oświecało bezludność

---

<sup>611</sup> O tym, że tego rodzaju podróże mają dla Stasiuka coś z pielgrzymki, może świadczyć następujący fragment *Fado*: „Czy jest szlachetniejszy rodzaj podróży niż podróż śladami pisarza, którego książki się podziwia? Tak, to pielgrzymka. Przecież pielgrzymki to nic innego jak starsze siostry podróży jako takich. Podróżować znaczy żyć. A w każdym razie żyć podwójnie, potrójnie, wielokrotnie” [F, 39].

<sup>612</sup> Zob. S. Slavin, *Walking as Spiritual Practice: The Pilgrimage to Santiago de Compostela*, “Body and Society” 2003, nr 3, s. 6.

krajobrazu w polskim Beskidzie Niskim, teraz wydobywa woń zwierzęcych odchodów, czyli nicości. Tak dokonuje się apofatyczne oświecenie: do prawdy można dotrzeć jedynie poprzez fizycznie odczuwaną nicość. Dlatego woń nicości należy wchłaniać, stawać się nią, sprowadzać własne istnienie do prostej materii, do błota, z którego można by ulepić innego, przemienionego siebie. To bardziej kwestia wiary i praktyki niż racjonalnie ugruntowanego przekonania; jest to ten rodzaj wiedzy, który prześwituje w szczelinach potocznej percepcji, jak wtedy „gdzieś między Valea Florilor a Ploscoșem”, gdy podróżnik-pielgrzym uwierzył „na nowo, że człowiek ulepiony został z błota” [41]. Na tym polega metoda aferetyczna Ciorana, którą Stasiuk sobie przyswaja. Jak pisze Sylvie Jaudeau:

Ponowne stwarzanie polegałoby więc u pisarza na odsłanianiu kłamliwej mocy swego słowa, publicznym potrząsaniu swoją maską, ujawnianiu powierzchowności podmiotu, który pisze i dezintegruje się w formę spękaną i nieciąglą; wskutek czego uczestniczymy w poździe podmiotu, który zanika i dąży do nieistnienia, a równocześnie się obnaża, ulegając tej samej skłonności, co święty „trudzący się nad rezygnacją z siebie”<sup>613</sup>.

Eseistyczna persona Stasiuka ćwiczy się zatem w rezygnacji z siebie. Sprowadzając własne istnienie do nicości, którą w sobie wdycha, czyni przygotowania na przyjęcie słów Ciorana. Kolejne cytaty z *Upadku w czas* nie podlegają jednak bezpośredniej, dyskursywnej egzegezie. Zapadają niejako w pustkę podmiotu, który staje jedynie przekaznikiem cudzego tekstu. Można powiedzieć, że unicestwione „ja” nie przeszkadza już w „swobodnym przepływie światła”. W podobny sposób eseistyczny podmiot przepuszcza przez siebie życie toczące się w Rășinari, pozwalając, by zdarzenia przepływały przez niego krótkimi, urywającymi się falami, ograniczając do minimum interpretację tych przepływów:

Rano i wieczorem chodziliśmy do knajpy przy strada Nicolae Bălcescu. Wchodziło się po paru stopniach. Wewnątrz fruwały muchy i siedzieli mężczyźni. Piliśmy kawę i brandy. Z tych samych schodów można było wejść do fryzjera, gdzie stał staroświecki fotel. Zakład był otwarty do późna, do dziesiątej, do jedenastej, i w fotelu zawsze ktoś siedział. Piliśmy też piwo, ursusa albo silvę. Na ulicy wciąż słychać było stukot końskich kopyt. Czasami w ciemnościach podkowy krzesły iskry. Wszystkie furmanki miały z tyłu numery rejestracyjne. Sklepy pracowały długo w noc. Kupowaliśmy salami, wino, chleb, paprykę i arbuzy. Zapadała ciemność i wnętrza sklepów jarzyły się jak ciepłe jaskinie [32].

Oczyszczony z osadów tożsamości, pusty umysł, jest teraz gotowy do unieważnienia wszelkich różnic między tu i tam, teraz i kiedyś, „ja” i „nie-ja”, wnętrzem i zewnętrzem, bytem i niebytem.

---

<sup>613</sup> S. Jaudeau, *Cioran, czyli ostatni człowiek*, przeł. A. Charędzia, Mikołów 2014, s. 180.

W ten sposób świat odzyskuje na mgnienie oka ową pradawną jedność mitycznej epoki sprzed upadku w czas. Wycofując się, pozwalając własnej pustce na wypełnianie się zdarzeniami płynącymi z zewnątrz i porzucając dążenia do ich scalającej egzegezy, podmiot zawiesza niejako swoje istnienie w geście odrzucenia tego, co odróżnia go od innych bytów. Jak dowodzi wielokrotnie przywoływany przez Ciorana Mistrz Eckhart:

Wszystkie stworzenia zawierają w sobie negację, ponieważ jedno stworzenie mówi, że nie jest drugim. Gdy mówimy; „jeden anioł”, stwierdzamy, że nie jest on innym aniołem. Bogu zaś właściwa jest negacja negacji, jest On jednością i zaprzeczeniem wszystkiego innego, gdyż poza Nim nic nie istnieje<sup>614</sup>.

Analogiczny koncept znajdziemy u Ciorana i Stasiuka: aby doświadczyć prawdziwego istnienia trzeba dokonać negacji owej negacji, która jest wynikiem upadku w czas. Stasiukowy podmiot eseistyczny, dzięki tak pojmowanym ćwiczeniom negatywnym, dochodzi do chwilowego wrażenia mitycznej jedności świata sprzed wszelkich rozróżnień. Dlatego bezpośrednio po owej wyliczance „czystych”, oderwanych wrażeń następuje opis zwózki drewna gdzieś w Beskidzie Niskim, a po nim przywołana zostaje podobna scena rozgrywająca się w rumuńskich Karpatach, nieopodal Rășinari. Obok siebie współlistnieją dwa strzępy wspomnień wyrwanych z reżimu temporalności. Dzieląca je przepaść czasu i przestrzeni ulega jakby zawieszeniu. Tu i tam, teraz i kiedyś, w pamięci i w naoczności ta sama czynność wykonywana jest w jedności z odwiecznym krajobrazem. A skoro możliwe jest zniesienie dystansu czasu i przestrzeni, można także – dzięki literaturze – dokonać jeszcze większego cudu. Podmiot opowiadający, ustępując ze swego istnienia, staje się niejako pustym grobem, miejscem, w którym ma się dokonać chwilowe wskrzeszenie mistrza negatywności, Emila Ciorana we własnej osobie. W każdej pielgrzymce chodzi wszak o autentyczne spotkanie z patronem świętego miejsca. Posługując się sztuczkami literatury, Stasiuk dokonuje ożywienia syna protopopa z Rășinari, wprowadzając go w swoją własną pustkę. Eseistyczny podmiot sadza Ciorana niejako na własnym miejscu, obdarzając go własnym wzrokiem („No więc mógłby siedzieć tutaj zamiast mnie i patrzeć, jak deszcz moczy worki cementu załadowane na pakę stojącej w uliczce furgonetki”) [36], słuchem i węchem („Z kuchni na parterze snuje się zapach rozgrzanego tłuszczu i słycać głosy kobiet”) [36], oblekając jego przewrotne myśli w żywe ciało („Filozofia z wolna przybiera materialną postać. Wchodzi w jego ciało i je unicestwia”) [36]. Koło się zamyka. Nicość, dzięki której Stasiuk powołał ową zjawę, zabiera

---

<sup>614</sup> Mistrz Eckhart, *Dziela...*, *op. cit.*, s. 260.

postać Ciorana ze sobą, rozpuszczając jego tożsamość w zewnętrznosci świata: „Ciepło ulatuje z niego raz na zawsze i łączy się nad Rășinari z ciepłem bydła” [38].

Eseista, podążając śladami Ciorana, zdaje się dostrzegać zarówno terapeutyczną, dobroczynną stronę nicości (jej przejawem bywają stany mistycznej albo artystycznej iluminacji), jak i jej zdolność do infekowania umysłów myśleniem utopijnym, wcielany w życie poprzez zbiorowe sny o potędze narodu, państwa, religii. Wątpliwy status ontologiczny krajów Europy Środkowej (objawiający się tendencją do prowizorki, bezforemności, naprzemiennego popadania niebyt i odradzania się) co jakiś czas wyzwala w zbiorowościach zamieszkujących tę przestrzeń pragnienie utopii. Skłonność do radykalnych zmian wynika z rozpowszechnionego w tej części świata przeświadczenia, że „wszystko i zawsze powinno być inaczej” [42]. Stasiuk przypomina, że swego rodzaju kontrapunktem Cioranowskich ćwiczeń negatywnych jest jego młodzieńcze, wcześniej porzucone ćwiczenie się w utopii, gdy w latach 30. przeżył zauroczenie wielkorumuńskim faszyzmem Corneliu Codreanu i jego Żelaznej Gwardii. Radykalizm rewolucyjny jest jedną ze skrajności, do jakich posuwają się ludzie nieszczęśliwi z powodu własnej ułomności, a jednocześnie pozbawieni talentu. Jak pisze Cioran: „Do ostateczności posuwają się jedynie ci, których życie rozgrywa się poza sztuką”<sup>615</sup>. Dla Ciorana i Stasiuka (a także dla podobnych im melancholików o artystycznym usposobieniu) literatura jest ochroną przed poczuciem ograniczenia, duchowego kalectwa, niedoskonałości i skończoności: „Bo taki jest sens literatury, żeby cię wykoleiła z normalnej codzienności, żeby cię wystrzeliła w kosmos z tego zwykłego życia, żebyś się nie dał udupić” [ŻT, 53] – powiada Stasiuk. Literatura daje możliwość wyzwolenia się z opresyjnej tożsamości, a więc pozwala być jednocześnie sobą i kimś innym bez uciekania się do przemocy. Dzięki niej można być jednocześnie Andrzejem Stasiukiem i Martinem Edenem czy Emilem Cioranem, przebywać jednocześnie w Rășinari, Górach Słonnych, Beskidzie Niskim i – dajmy na to – w Starej Zagorze. Stasiuk osiąga taki efekt równoczesności, ciągle balansując na granicy własnej i cudzej tożsamości, opisując siebie w trybie negatywnym, rezygnując z silnego „ja” na rzecz ruchomego Siebie, przemieszczającego się, by „nie dać się udupić” żadnej władzy.

Stosując jeszcze kilkakrotnie technikę przybliżeń i oddaleń perspektywy, zrywania i ponownego podejmowania wątków, podmiot eseistyczny powraca na koniec do Rășinari, pod rodzinny dom Emila Ciorana, na którego spłowiałyh ścianach umieszczono nieudolnie wyrzeźbione popiersie filozofa. W pisarskiej interpretacji owa twarz pozbawiona jest szczególnego wyrazu, podobna do pospolitych fizjonomii, jakie można napotkać

---

<sup>615</sup> E. Cioran, *Zarys...*, *op. cit.*, s. 69.

w okolicznych knajpach. Nad sceną spotkania żywej twarzy z ikoną mistrza unosi się zwierzęca woń nicości. W marnym wizerunku nie sposób dopatrzeć się ikony słynnego paryskiego intelektualisty – sceptyka, autsajdera, przenikliwego myśliciela; jest w nim raczej prostota rumuńskiego wieśniaka, spełnione marzenie o przebywaniu w towarzystwie zwierząt i łagodnym zapadaniu w tę samą pustkę (acedię?), która skłoniła młodego Ciorana do ucieczki z Rășinari. Wybitna tożsamość intelektualisty została w tym wizerunku aferetycznie odcięta. Jak gdyby siła nicości mogła działać wyzwajająco jedynie na rozczarowanych, tych, którzy sny o potędze mają już za sobą. Dlatego nicość jest przeklęta i zarazem cudowna jak rodzinna wieś Ciorana i taką właśnie Cioranowską konstatacją Stasiuk kończy swój esej: „Acel blestemat, acel splendid Rășinari” [JB, 43]<sup>616</sup>.

#### 4.9. Antyhumanizm, antyracjonalizm, antropologia negatywna

Negatywne drogi Ciorana i Stasiuka wiodą ku radykalnej krytyce współczesnej cywilizacji, która w imię humanizmu i racjonalizmu sprowadza człowieka do roli elementu populacji, przypadku medycznego, siły roboczej lub bojowej, głosu w wyborach, słowem, do funkcji sparametryzowanego przedmiotu troski rozmaitych instytucji nowoczesnego społeczeństwa. W cytowanym przez Stasiuka fragmencie *Upadku w czas* symbolem owej troski jest „woń laboratoriów” i umieranie z lekarstw, a nie z chorób. Metoda negatywna zakłada odrzucenie owego cywilizacyjnego naddatku, który oddala człowieka od jego dawno utraconej natury. Odwołując się do tropów teologii negatywnej, obaj pisarze uprawiają w istocie negatywną antropologię, stosując metodę dochodzenia do prawdy o sobie na drodze dezawuowania rozmaitych form instytucjonalnej troski o ludzkie dobro. Uznając niejako wyższość zmysłu powonienia nad rozumem, Cioran zdaje się sugerować, że zapach nicości pod postacią krowiego łajna jest lepszym środkiem leczniczym od dezynfekcyjnego zapachu cywilizacji. Dowodzenie przy pomocy węchu jest rodzajem prowokacji, której ostrze skierowane jest przeciw kulturze humanizmu, podjęciem własnej gry prawdy, której zasady są zaprzeczeniem namysłu, porządku i metody. Zwracając się ku zwierzęcym sposobom doświadczania świata, wyraża Cioran (i podążający w jego ślady Stasiuk<sup>617</sup>) postawę antyhumanistyczną w tym samym duchu, co Foucault postulujący „śmierć człowieka”. Jak to ujął James Bernauer:

---

<sup>616</sup> Ten niedokładny cytat pochodzi z listu Ciorana do Bucura Tincu z 26 marca 1973 roku. Dokładne brzmienie to: „acest blestemat, acest splendid Rășinari”, czyli „to przeklęte, to wspaniałe Rășinari” (E. Cioran, *Scrisori catre cei de-acasa*, București 1995, s. 628).

<sup>617</sup> O zwierzęcym doświadczaniu świata w twórczości Stasiuka pisała Paulina Rydz w: *eadem*, „*Kucając w ciepłe zwierząt*”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca...*, *op. cit.*, s. 255.

W aspekcie filozoficznym jego dzieło stanowi krytykę egocentrycznej iluzji nowoczesnej myśli, uznającej prymat podmiotowości i indywidualności za standard refleksji i działania. Z etycznego punktu widzenia pisma Foucaulta są próbami demystyfikacji rzekomych dobrodziejstw humanizmu, rozwijającego programy postępu i rozwoju instytucjonalnego, a w rzeczywistości kreującego przerażająco destruktywne zachowania indywidualne i społeczne<sup>618</sup>.

Jeśli antyhumanizm Ciorana uznamy za reakcję immunologiczną przeciw szaleństwu myślenia utopijnego (które w jego życiu skutkowało opowiedzeniem się po stronie ideologii Żelaznej Gwardii), dostrzeżemy, że wypływa on z podobnych założeń, co antyhumanizm Foucaulta. Cioran dostrzega bowiem pułapkę, w jaką wpada humanizm, stawiając w centrum swojej idei założycielskiej podmiotową wolność: „Aby się ujawnić, wolność wymaga [...] pustki; wymaga jej – i jej ulega. Warunek, który ją określa, jest zarazem tym, który ją unicestwia”<sup>619</sup>. W konsekwencji, pustka leżąca u podstaw wolności pożera tego, komu miała służyć, czego wymownym przykładem jest zbrodnicza i tragiczna postać Corneliu Codreanu. Zgodnie z diagnozą Ciorana, indywidualna wolność leżąca u podstaw funkcjonowania zachodnich społeczeństw kładzie podwaliny pod konstrukcję podmiotu jako auto-więzienia: „społeczeństwo liberalne, które usuwa »tajemnicę«, »absolut«, »porządek« i nie ma więcej prawdziwej metafizyki niż prawdziwej policji, zamyka jednostkę w niej samej i zarazem oddala ją od tego, czym jest, od jej własnych głębi”<sup>620</sup>. Konsekwencją uznania śmierci Boga jako faktu kulturowego, a więc wyzwolenia się człowieka spod boskiej władzy, jest dywinizacja człowieka przy jednoczesnym zastąpieniu idei nadnaturalności ideami wolności, rozwoju i postępu, realizowanymi w obrębie zabsolutyzowanej Historii. Dokonując tego rodzaju przemieszczenia ludzkiej transcendencji, kultura humanizmu wtrąciła człowieka – jak to ujął Bernauer<sup>621</sup> – do więzienia nowoczesnej tożsamości uformowanej przez wiedzę służącą realizacji idei postępu w imię szczęścia ludzkości. Humanistyczny projekt relokacji transcendencji w kierunku wyznaczanym przez Historię przesądził o skończoności człowieka, zredukowanego odtąd do roli poznawalnego i sterowalnego obiektu systemów dyscyplinowania, masowej konsumpcji i zarządzania dyskursem. Negatywizmy Ciorana i Stasiuka stanowią próby stawienia oporu władzy owych systemów. Ich antyhumanistyczne postawy wyrastają z przekonania, że prawda o człowieku leży poza nim, w sferze nienazwanego. Aby dotknąć owej prawdy podmiot musi dokonywać nieustannej konwersji,

---

<sup>618</sup> J. Bernauer, *The Prisons...*, *op. cit.*, s. 367.

<sup>619</sup> E. Cioran, *Historia...*, *op. cit.*, s. 20.

<sup>620</sup> E. Cioran, *Upadek...*, *op. cit.*, s. 20–21.

<sup>621</sup> *Ibidem*.



ciągłego wyrzekania się<sup>622</sup>, odwracania się od tego, czym chce go uczynić współczesna kultura. Tak rozumiana konwersja nie jest jednorazowym aktem, ale permanentnym porzucaniem siebie, negatywnym ćwiczeniem autoaleturgicznym. To dekonstrukcja tożsamości na drodze niekończących się samozaprzeczeń. „Ja” wyzwolone z jarzma racjonalnego ładu i postępu staje się „polem nieskończonej interpretacji”<sup>623</sup>, która nie zmierza do jakiegoś pozytywnego rezultatu, lecz jest ciągłą medytacją, zataczaniem kręgów, odmawianiem apofatycznego różańca zaprzeczeń w nadziei na osiągnięcie absolutu nicości (Cioran) czy też na objawienie się sensu *via negativa* (Stasiuk). W sensie technicznym praktyka ta przypomina podejmowane przez Pseudo-Dionizego<sup>624</sup> negatywne próby definiowania Boga.

#### 4.10. Podsumowanie

Wróćmy na koniec do pierwszej myśli niniejszego rozdziału. Między życiorysem Stasiuka a jego prozą działa sprzężenie zwrotne: życie dostarcza pokarmu literaturze, a ta z kolei jest motorem życiowej zmiany, rodzajem odskoczni wybijającej podmiot z usankcjonowanej społecznie tożsamości. Wspominając swoje młodzieńcze doświadczenia czytelnicze, pisarz wyznaje: „Czytałem do świtu, a potem szedłem niewyspany do szkoły, żeby znowu brać udział w życiu. To było naturalne, że literatura żywi się życiem, a jednocześnie je napędza. Do dziś tak mam” [ŻT, 51]. A w innym miejscu dodaje: „Istnieje szkoła interpretacji, która odseparowuje dzieło od autora, ale ja uważam, że kiedy literatura wiąże się nierozzerwanie z życiem pisarza, to jest głębsza i bardziej wstrząsająca” [ŻT, 58]. Przekonanie o koniecznym związku dzieła z osobą jego twórcy Cioran ujmuje, jak to on, w bardziej kategorijskim tonie: „Biada książce, którą można czytać, nie zastanawiając się cały czas nad autorem!”<sup>625</sup>. Stasiuk, podobnie jak Cioran, traktuje swoje piarstwo jako „wyposażenie życiowe”, by odwołać się ponownie do określenia Kennetha Burke’a, co oznacza, że istotną rolą uprawianej przez niego twórczości jest organizowanie i dezorganizowanie życia. Związek piarstwa Stasiuka z jego osobą i życiorysem jest natury konwersyjnej – to znaczy, że literatura uczestniczy w dynamice wewnętrznych przemian swego twórcy. Przy czym nie chodzi tutaj o nawracanie się na nową drogę, ani o przyoblekanie się w nową tożsamość pod wpływem rozwijających się linearnie

---

<sup>622</sup> Podobnie jak w tradycji wczesnochrześcijańskiej aleturgiczne procedury Ciorana i Stasiuka wiążą się z samowyrzeczeniem, co oznacza, że paradoksalnym warunkiem „produkcji prawdy” jest unicestwienie siebie (zob. M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, *op. cit.*, s. 304–305).

<sup>623</sup> J. Bernauer, *Prisons...*, *op. cit.*, s. 379.

<sup>624</sup> Zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] *idem*, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 289.

<sup>625</sup> E. Cioran, *Ćwiartowanie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2018, s. 185.

doświadczeń życiowych, ale o oczyszczenie tożsamości z wszelkich dążeń przesłaniających prawdziwy i niedocieczony sens istnienia.

Styl podróźniczej ascezy Stasiuka przekłada się bezpośrednio na styl jego pisarstwa. Stąd jedną z istotniejszych formalnych cech prozy Stasiuka jest wystrzeganie się narracji podążającej za rozwijającą się akcją<sup>626</sup>. Podobna idea przyświeca stosowanej przez Ciorana poetyce fragmentu, będącej wyrazem niechęci do zamykania się w myśleniu systemowym<sup>627</sup>. Jedyna akceptowana przez rumuńskiego myśliciela ciągłość jest ciągłością negatywności: „Mieć poczucie ciągłości tylko w sensie negatywnym, w tym, co sprawia ból. Co sprzeciwia się bytowi. Ciągłość zagrożenia, niedokończenia, pożądanej i nieudanej ekstazy, przeczuwanego absolutu, z rzadka osiąganego”<sup>628</sup>. Analogicznie, przełamanie linearnego porządku opowiadania przez Stasiuka jest wyrazem potrzeby wytrącenia podmiotu z jego wertykalnych determinizmów – rezygnacji z dążeń do przekraczania siebie, stawania się kimś – na rzecz trwania w wiecznym niespełnieniu. Jeśli w prozie autora *Dukli* mamy do czynienia z wertykalną orientacją podmiotu, nie polega ona na wydzwiganiu się poprzez duchowe samodoskonalenie ku wyższym formom istnienia czy też na dążeniu do ugruntowania siebie poprzez samodyscyplinę (w sensie stoickim). Chodzi raczej o ruch odwrotny, o Cioranowskie ćwiczenie polegające – jak to określił Peter Sloterdijk – na „zaniechaniu każdego celowego ćwiczenia”<sup>629</sup>. Nie sprowadza się to jednak do prostego odwrócenia kierunku dążenia, ale do porzucenia jakiegokolwiek celowości. Stasiukowa aleturgia nie jest zatem poszukiwaniem sensu niczym jakiegoś ukrytego skarbu, ale ciągłym podważaniem, na modłę cynicką, wartości pieniądza<sup>630</sup>, w którym zwykło się lokować sens. Prawda prześwituje tam, gdzie wszelkie atrybuty władzy wpadają w czarną dziurę rzeczywistości, przemieniając się w nicość niczym strawiony pokarm. Ujawnia się wtedy, gdy podmiot powstrzymuje się od wszelkiego dążenia do stworzenia własnej interpretacji świata. Chodzi zatem ostatecznie także o rezygnację z dążenia do rezygnacji. Jeśli istnieje prawda, to wypływa ona na powierzchnię w sposób

---

<sup>626</sup> Stasiuk pisze o tym wprost w *Dzienniku okrętowym*: „Amerykanie usiłowali mnie nauczyć, jak opowiada się precyzyjne i zajmujące historie. I Bóg mi świadkiem, że próbowałem pojąć metodę, lecz moja własna opowieść rwała mi się w palcach pod ich spojrzeciami i wobec ich nastawionych uszu, i pytali mnie czasem, czemu mój bohater się nie zmienia, czemu na końcu jest taki sam, jak na początku, a ja próbowałem im wytłumaczyć, że tak naprawdę to ja jestem bohaterem i mam już dosyć zmian, i chciałbym, żeby świat zaczął trwać, żeby przestał wykonywać salta, że fascynuje mnie właśnie nieruchomość, bo ludzkie czyny stają się coraz mniej ważne, ponieważ było ich zbyt wiele i w większości były złe” [DO, 145].

<sup>627</sup> Zob. M. Rura, *Nieciągłość myślenia w filozofii Emila Ciorana*, „Kultura i Wartości” 2019, nr 1.

<sup>628</sup> E. Cioran, *Ćwiartowanie*, *op. cit.*, s. 99.

<sup>629</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 107.

<sup>630</sup> Chodzi o praktykę podobną do zalecanego przez wyrocznie z Delf, kynickiego „przewalutowania” wartości (zob. R.B. Branham, *Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the Invention of Cynicism*, [w:] *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, red. R. B. Branham, M.-O. Goulet-Cazé, Berkley–Los Angeles–London 1996, s. 81–104).

naturalny, niejako bez udziału podmiotu, nie poprzez dyskursywną zamianę istniejących prawd w antyprawdy, ale na drodze ich unieważnienia w bezpośrednim, zmysłowym odczuwaniu. Stasiukowy sens rodzi się z doświadczenia, a nie z wiedzy będącej efektem studiów. Wpływa z poczucia nierealności tego wszystkiego, czemu na mocy umowy społecznej zwykło się przypisywać celowość lub nadawać wymierną wartość. Przykładem takiego podejścia może być opisane w *Jadąc do Babadag* ćwiczenie wyobraźni:

Czasami sobie wyobrażam, że tak to powinno wyglądać: cała kasa świata, szmal z frankfurckich banków, czeluście Bank of England, wirtualne zapasy korporacji krążące w elektronicznej przestrzeni, zawartość wielopiętrowych piwnic przy Bahnstrasse w Zurychu, cały ten papier, kruszec oraz szeregi cyfr wirujące w lodowatym krwiobiegu światłowodów, to wszystko powinno przepadać, tracić wartość, rozmieniać się na nieistniejące w takich miejscach jak Erind, jak Wikszany, Sfântu Gheorghe, Rozpucie, Tiszaszalka, Palota, Bajram Curri, Podoliniec, plac przed kościołem w Jabłonnie Lackiej, stacja kolejowa w Vilmány, stacja kolejowa w Delatynie wczesnym świtem, sklep spożywczy w Livezile, sklep spożywczy w Biertan, bo gdy spojrzę na mapę, to wygląda ona jak sito, jak nocne rozgwieźdzone niebo, jak stary tiszert i przetarte prześcieradło, i przez te miejsca, gdzie byłem, prześwieca blask silniejszy od zamierzchłego blasku geografii jako takiej, od złowrogiej poświaty geografii politycznej i martwego światła geografii gospodarczej. I nic nie zaceruje tych dziur. Wszystko, co ma nadejść, przeleci przez nie jak pokarm przez kaczkę, przecieknie jak piasek przez palce. Ani idee, ani forsa, ani skundlony czas nigdy nie dotkną tych miejsc, tych przetarć w wątku i osnowie, tych śladów mojej obecności. Tak, to są czarne i reakcyjne myśli [JB, 224–225].

Na temat takich doświadczeń jak „stacja kolejowa w Delatynie wczesnym świtem” dyskursy nauki, polityki i ekonomii nie mają zbyt wiele do powiedzenia. W gruncie rzeczy bezradna wobec nich jest także literatura. Jej rolą jest utrwalanie i powtarzanie owego oczyszczającego doświadczenia, jakim jest pokonywanie przestrzeni. Podróż jest bowiem dla Stasiuka odrzuceniem jarzma temporalnej, celowej racjonalności na rzecz wyzwającego, kompulsywnego ruchu. Jeśli pisarstwo Ciorana jest terapeutycznym, oczyszczającym wpisywaniem się do boskiej księgi skargi i zażaleń, to Stasiukowe relacje z podróży można uznać za rodzaj aleturgicznej świeckiej spowiedzi<sup>631</sup>, publicznego wyznawania tego, co zostało porzucone. W ten sposób niemal cała jego twórczość, składająca się na autobiograficzny ciąg narracyjny, stanowi rejestr strat, owych pozorów istnienia, które należało porzucić, wypowiedzieć, wyegzorcyzmować, by uciec z więzienia własnej tożsamości, zgodnie z zasadą: „Powiedz mi, co porzuciłeś, a powiem ci, kim jesteś” [DO, 131]. Przestrzeń służy bowiem Stasiukowi do testowania wyporności duszy, badania jej zdolności do utrzymywania się na

---

<sup>631</sup> O analogicznej funkcji wyznania w nauczaniu Ewagriusza z Pontu i Jana Kasjana pisze Foucault w: *idem, Rządzenie żywymi, op. cit.*, s. 299–302.

powierzchni. Zgodnie ze zmodyfikowanym przez autora *Murów Hebronu* prawem Archimedesesa [zob. DO, 131–132] na duszę zanurzoną w płynnej materii kulturowego dziedzictwa działa siła zwrócona ku górze i równa ciężarowi wypartej (odrzuconej) materii. Dla duszy zanurzonej w przerafinowanej kulturze Zachodu unoszenie się na powierzchni wydaje się przyjemną zabawą. Prawdziwym testem wyporności jest dryfowanie ludzkiego ducha w kierunku wschodnim, poza strefę wewnętrznego komfortu. Dusza obciążona cywilizacyjnym balastem błyskawicznie idzie tam na dno, niezdolna stawić czoła nagle objawionej kruchości egzystencji. Umiejętności dryfu w cywilizacji rozrzedzonej na modłę środkowoeuropejską, nie mówiąc już o unoszeniu się w doskonałej, metafizycznej próżni<sup>632</sup> (dajmy na to gdzieś w bezkresnej przestrzeni Azji), nabywa się, praktykując porzucanie tego, co zbędne, ćwicząc się w współczesnej odmianie *meditatio mortis*.

Jak zauważa Cioran, obcowanie z nicością wymaga cnoty odwagi: „Odwaga stawia nas między byciem a niebyciem, popycha do lotu między światami, które są i nie są. Póki brak mi odwagi, wszystko istnieje, ale zakuty w zbroję ducha, wyglądam koleiny bytu i depczę nasiona iluzji”<sup>633</sup>. Odwaga Stasiukowego podróżnika ma znamiona tymotejskiej, świętej brawury ascetów, mistycznego transu, w którym podmiot zostaje opętany pragnieniem pokonywania przestrzeni<sup>634</sup>, nie potrafi powstrzymać się przed wystawianiem „wyporności” własnej duszy na kolejne próby. Dlatego coraz dalej przesuwając granice własnego błędzenia w nadziei na objawienie się sensu. W *Dzienniku pisanym później* wyznaje: „Błąkałem się z nadzieją, że pomysł i plan odślą się w sposób naturalny. Że sens w końcu się objawi, ponieważ sens istnieje. Dlatego każdego roku wypuszczałem się w podróż coraz dalej i dalej. Na koniec kontynentu, żeby zostawał tylko powrót” [DPP, 36]. Stasiuk w swoich podróżach i pisarstwie dokonuje „estetycznej nirwanizacji świata”<sup>635</sup> (by znów posłużyć się określeniem Ciorana), tworząc iluzje sensu i dokonując ich demistyfikacji, tak jakby obawiał się zamknięcia siebie w jakiejś jednej, na dobre objawionej prawdzie. Dwubiegunowość Stasiukowego pisarstwa, oscylującego między autobiografizmem a fantazmatycznością, można uznać za formę

---

<sup>632</sup> Dla Ciorana doświadczenie metafizycznej pustki wiązało się z bezsennością: „Wszystko, co napisałem, przyszło mi na myśl w nocy. Co jest charakterystyczne dla nocy? Otóż wtedy wszystko przestaje istnieć. Nie ma nic, tylko pan, cisza i nicność. Nie myśli pan absolutnie o niczym, jest pan sam, tak jak tylko Bóg może być sam. Chociaż nie jestem wierzący (prawdopodobnie nie wierzę w nic), czuję, że ta absolutna samotność wymaga interlokutora. Jeśli mówię o Bogu, to tylko jako o rozmówcy wśród nocy” (*idem, Rozmowy, op. cit.*, s. 203).

<sup>633</sup> E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. I. Kania, Warszawa 2016, s. 39.

<sup>634</sup> W ten sposób Stasiuk przyznaje, że podróż jest dla niego także czymś w rodzaju zastępczego nałogu: „Nie ma się co oszukiwać – podróż jest zawsze ucieczką i działa jak narkotyk. I to jest »trip«, i tamto” [DO, 131]. U Ciorana odnajdziemy pokrewną myśl: „I spójrzmy tylko – oto oddaliśmy się podrabianiu nieskończoności, absolutowi bez wymiaru metafizycznego, rzuciliśmy się w szybkość, bo nie dana jest nam ekstaza” (*idem, Upadek..., op. cit.*, s. 45].

<sup>635</sup> E. Cioran, *Brewiarz..., op. cit.*, s. 29.

spełnienia ascetycznego ideału sformułowanego przez Ciorana w *Brewiarzu zwyciężonych*: „Być niczym i wszystkim w pianie dotykającego świata. I poprzez tę dotykalność, tę znikliwość, osiągnąć ostatecznych rubieży Ja”<sup>636</sup>.

Ceną istnienia poza czasem jest dekonstrukcja podmiotu. To właśnie miał na myśli autor *Upadku w czas*, gdy zalecał, by „kucać w cieniu zwierząt”, „kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać”. Podążając śladami ojców pustyni i myśliciela z Rășinari, wołowiecki pisarz, w towarzystwie swoich autofikcyjnych podmiotów, ćwiczy się w „wychodzeniu z człowieczeństwa”, w rezygnacji z podążającego za swoją tożsamością „ja” na rzecz oczyszczonego, receptywnego i kontemplatywnego Siebie. Owa mortalna asceza jest nie tylko udziałem postaci literackich, pełniących rolę kolejnych inkarnacji autora, ale także realnego Andrzeja Stasiuka. Świadczy o tym treść mowy wygłoszonej przez pisarza w 2012 roku z okazji otwarcia festiwalu literackiego w opactwie Corvay, opublikowanej pod tytułem *Z daleka* [NE, 161–167], oraz głośnego „wykładu mistrzowskiego” z 2022 roku:

Mam pięćdziesiąt dwa lata i mówię do was z głębi własnego życia. Jest wczesne majowe popołudnie i pada deszcz. Z okna, przy którym siedzę, widzę zielone góry i białe mgły wstające nad żlebami potoków. Zieleń jest żywa, świeża, kilkudniowa. Jesiony są jeszcze bezlistne. Przed chwilą w strugach deszczu myszołów z trudem podniósł się z łąki do lotu. Wśród monotonnego szumu kropel słysząc głosy ptaków. Nawoływają się, nie cichną, słyszę je nawet przez drewniane ściany, wśród których siedzę. Poza tym panuje zupełna cisza i zupełny spokój. [...] Pół godziny temu z zarośli wyszedł kozioł. Był jak brązowy, ciepły cień. Zatrzymał się na skraju otwartej przestrzeni i po dłuższej chwili cofnął. Miejsce, w którym stał, wypełnił na powrót deszcz, a jego jakby nigdy nie było. Widzę to wszystko z dwu okien, nie wstając od biurka. Są chwile i obrazy, co do których mamy pewność, że nie można w nich nic zmienić, nic poprawić. Chcemy, by trwały wiecznie, ale one przepadną. Jeśli mamy szczęście, to zginą, będziemy musieli je porzucić, odejść do dalszego życia, zanim nas znużą, zanim zapragniemy czegoś innego, czegoś mniej lub więcej. Jeśli tak się nie stanie, zostaną z nami na zawsze. Będziemy do nich wracać, by odzyskać siły, a może i wiarę [NE, 165–166].

Gdy to piszę, w naszym Wołowcu zapada zmierzch. Widzę ciemnozieloną grań wzgórze, ciemnoszare niebo i nagie, odarte z liści drzewo. I chciałbym pisać tylko o tym. O nieskończenie spokojnym i pięknym widoku. I o tym, że słyszę, jak szczeka pies u sąsiada. I o tym, jak na ziemię spływa mrok i pejzaż powoli gaśnie. I świecą w nim jeszcze tylko złote płomienie modrzewi i brzoź. O czym chciałbyś opowiadać? To podstawowe pytanie dla tych, którzy pragną snuć opowieść. Tak mi się wydaje. O tym, co pragniesz zabrać na drugą stronę – jeśli oczywiście druga strona istnieje. Więc jeśli idzie o mnie, to chciałbym zabrać właśnie ten obraz, obraz zmierzchającego świata: piękny, wyrazisty i spokojny. Żeby powieka dnia zamknęła się razem z moją powieką. Żeby na tak zwaną drugą stronę zabrać obraz tego, co, mam nadzieję, będzie trwało, gdy nas już nie będzie. I żeby do końca o tym opowiadać. O tym, co nas przekracza, przerasta. O tym, co jest większe od nas. Reszta jest gładzeniem<sup>637</sup>.

---

<sup>636</sup> *Ibidem*.

<sup>637</sup> A. Stasiuk, *Mowa*, „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 47, s. 66.

Stasiuk przemawiający jako pięćdziesięcio- i sześćdziesięciodwulatek spogląda w stronę „mortalnego limes”, w powiększającą się z roku na rok głębię swoich doświadczeń. Mówi o swoim życiu, że „jest ciemne i nieznane innym”. Co więcej, jest ono ciemne i nieznane także dla niego samego [NE, 161]. Poszukując sensu, pisarz zagląda w głąb życia niczym do wnętrza dukli. Głębia i ciemność są tropami wyobraźni kaliptrycznej, znakami niepoznawalności. Są także tropami grobowej pustki. Potrzeba opowiadania rodzi się w ciemności rozumu. „Tylko dzięki niej ożyją w nas pragnienia. Gdyby jej nie było, odczuwalibyśmy tylko obojętność, ponieważ w wieczności i tak prędzej czy później natknęlibyśmy się na wszystko, co tylko można sobie wyobrazić” [NE, 163] – powiada Stasiuk. Jeśli w ogóle możliwe jest objawienie prawdy, trzeba się do niej przebijać, aferetycznie odrzucając ów słowny nadkład, będący niczym innym jak tylko pustym „ględzeniem”. Jak to zrobić? Stasiuk udziela instrukcji, która jest zachętą do anachorezy, do pisarskiego kontraprowadzenia, do uprawiania literatury na przekór niewidocznym, „ujarzmiającym” władzom dyskursu: „Pisz dla nieboszczyków. Żywi porwą twoją opowieść, i ani się obejrzą, wykorzystają dla swoich celów. Zaczną ci klaskać albo sarkać, ale tak czy tak, będziesz chciał ich zaspokoić, będziesz chciał się podobać. Utracisz wolność i samotność. Będziesz ględził, żeby zadowolić wszystkich”<sup>638</sup>. Aby wyłowić ze słownych złogów to, co subiektywnie ważne, trzeba ćwiczyć się w śmierci, to jest wyobrażać sobie, co chcielibyśmy zabrać ze sobą na drugą stronę (nie rozstrzygając wszak definitywnie o jej istnieniu). Pisarz w obu przemówieniach demonstruje festiwalowej publiczności opanowaną przez siebie po mistrzowsku sztukę ożywienia własnego doświadczenia (znaną wszak w literaturze co najmniej od czasów Prousta<sup>639</sup>), dokonując „na oczach widzów” prezentacji „skarbu” wydobytego z ciemnych, niezbadanych złóż pamięci. Krótkotrwałą i niepewną wygraną tej aleturgicznej gry jest iluzja zmartwychwstania, ożywienia tego, co już nigdy nie wróci (nie jesteśmy przecież dziecięcymi naiwnymi). Jak wyznaje: „pisanie daje po prostu szansę powrotu, daje złudne przecież, ale jakże odurzające poczucie, że w jakiś sposób panuje się nad czasem. Że można powrócić do obrazów, zapachów, dźwięków i uczuć” [NE, 163]. W dążeniu do bycia nikim zawiera się bowiem także wyzwolicielski potencjał bycia kimkolwiek. To właśnie w owym niepełnym, niepewnym sobie, na poły rzeczywistym, na poły fikcyjnym istnieniu Stasiuk zdaje się dostrzegać szansę na ocalenie człowieka jako istoty

---

<sup>638</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>639</sup> Na zakorzenioną w kanonie „literackość” Stasiukowej prozy zwraca uwagę Dariusz Nowacki w szkicu poświęconym *Dukli*: „tytułowy utwór żywi się jedną z podstawowych obsesji sztuki XX wieku: smakiem dzieciństwa, przeczesywaniem genialnej epoki w poszukiwaniu siebie i straconego czasu. Czymże jest wieś z literką »u« w nazwie, wieś Stasiukowego trzynastolatka, jak nie Combray?” (*idem*, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 96).

wykraczającej poza immanencję. Nie sposób definitywnie rozstrzygnąć, czy jest to dążenie metafizyczne w pełnym tego słowa znaczeniu<sup>640</sup>. Z pewnością jednak dokonywanie takich literackich wskrzeszeń ma antropotechniczną (immunizującą i sensotwórczą) moc. Dlatego wraz z narastaniem ciemnej głębi życia należy to ćwiczenie ponawiać, tworząc kolejne inkarnacje Siebie, w powracających obrotach konwersyjnego cyklu ascezy, akrobacji i aleturgii, stosownie do biegłości w sztuce pisania, kontrprowadzenia i antypamięci.

---

<sup>640</sup> Aleksander Fiut zdawał się w to powątpiewać, pisząc, że „Stasiuk skażonej ludzkiej cywilizacji przeciwstawia przyrodę, której groza, piękno i obojętność stanowią rodzaj quasi-transcendencji” (*idem, Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999, s. 323–324).

## ZAKOŃCZENIE

Literatura fikcjonalna umożliwia wytwarzanie pewnego rodzaju nieskończoności. W fikcji drzemie wszak teoretycznie nieograniczony potencjał powoływania do życia hipotetycznych form istnienia i testowania ich w działaniu. Fikcyjne narracje byłyby zatem laboratoriami ludzkich możliwości, alchemicznymi retortami do wytwarzania nowych, nikomu jeszcze nieznanym bytów. Milan Kundera dostrzegał takie zastosowanie narracji w *Dekameronie* Boccaccia, pisząc, że „za jego zabawnymi historyjkami kryje się pewne wyraźne przekonanie. Takie mianowicie, że właśnie dzięki działaniu człowiek wyrывa się z powtarzalnego świata codzienności, w którym wszyscy podobni są do wszystkich; że w działaniu człowiek zaczyna różnić się od innych i staje się indywidualnością”<sup>641</sup>. Gdy obiektem fikcjonalizacji jest obdarzony cechami autora podmiot, możemy domniemywać, że pisarz powołał do życia hipotezę siebie samego, że stworzył własne „doświadczalne ego”<sup>642</sup>; innymi słowy, wykorzystał kreacyjny potencjał sztuki powieściowej, by odkryć nowe formy własnego życia. Na przykładach twórczości Waldemara Bawołka, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka próbowałem wykazać, że tego rodzaju praktyka twórcza służy nie tylko do badania możliwości istnienia pojmowanego za Kunderę jako „kreślenie mapy egzystencji”<sup>643</sup>, ale przede wszystkim do poszerzania ich rzeczywistego pola, do zwielokrotnienia przez autora (dzięki wytwarzaniu postaci innego Siebie) jego realnych opcji „bycia-w-świecie”. Początkiem tak rozumianej pracy konwersyjnej jest asceza, pojmowana jako praktykowanie przez podmiot określonych „technik Siebie” w celu poszerzenia obszaru własnej wolności w obrębie relacji władzy. Uprawianie technik „troski o siebie” tworzy duchowość, która wedle Foucaulta oznacza „osiągnięcie przez podmiot określonego sposobu istnienia oraz przemianę, jakiej podmiot musi w sobie dokonać, by ten sposób istnienia osiągnąć”<sup>644</sup>. Moim celem było zbadanie, jak tego rodzaju duchowe zmagania mogą przebiegać na polu literatury (jakie techniki temu służą) oraz w jakiego rodzaju literaturze warto je śledzić. Na to ostatnie pytanie próbowałem odpowiedzieć w rozdziale wstępnym, odwołując się do konwersyjnego potencjału szeroko pojętego autobiografizmu oraz uzasadniając wybór prozy Waldemara Bawołka, Andrzeja Stasiuka i Marka Bieńczyka, po pierwsze względami generacyjnymi, po drugie konsekwentnym uprawianiem przez tych

---

<sup>641</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 32.

<sup>642</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>643</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>644</sup> M. Foucault, *The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom*, transl. P. Aranov, D. McGrawth, [w:] *Foucault Live...*, *op. cit.*, s. 443.



pisarzy prozy autofikcyjnej, po trzecie zaś odwoływaniem się przez nich do anachorezy jako założycielskiego aktu twórczości.

Pomimo dość rozbudowanych filozoficznych i teoretycznoliterackich ram stworzonego przeze mnie modelu interpretacji tekstów konwersyjnych, zależało mi na tym, by teoretyczne konstrukty nie stały się rodzajem pojemników, w które usiłowałbym włączać literaturę, usuwając z niej nadmiar materii, gdy to i owo nie odpowiada teorii. Przeciwnie, moim założeniem było uznanie prymatu literatury nad teorią. Refleksje teoretycznoliterackie nie stanowiły zatem punktu wyjścia moich badań nad twórczością Bawołka, Bieńczyka i Stasiuka. Ich geneza wiąże się z doświadczeniem czytelniczym, czego owocem były recenzje prozy polskiej, publikowane przeze mnie w latach 2012–2022, przeważnie w miesięczniku „Nowe Książki”. Z czasem z tego lekturowego doświadczenia zaczęły się wyłaniać pewne prawidłowości i reguły „sobąpisania”, budzące skojarzenia z wzorcami życia utrwalonymi w opisywanej przez Pierre’a Hadota zachodniej tradycji ćwiczeń duchowych. Z połączenia tekstowej obecności owych praktyk ascetycznych z fikcjonalizowanym autobiografizmem prozy interesujących mnie autorów, zrodziło się pytanie o egzystencjalny cel i techniki literackich ćwiczeń duchowych. Lektura tekstów poświęconych autobiografizmowi skłoniła mnie do wysunięcia przypuszczenia, że prawdziwym celem i motywem autofikcyjnego pisarstwa może być konwersja podmiotu, który dokonuje własnej duchowej przemiany przy pomocy ćwiczeń odbywanych wedle sposobów nazwanych tutaj technikami konwersyjnymi. Na przekór intuicyjnemu kojarzeniu owych technik z chrześcijańskimi praktykami ascetycznymi doszedłem do wniosku, że ani religijne ujęcia autobiograficznych praktyk konwersyjnych (nawiązujące w pierwszym rzędzie do św. Augustyna jako twórcy gatunku), ani współczesne odczytania postsekularne nie są najwłaściwszymi formułami opisu interesującego mnie zjawiska. W najnowszej literaturze znacznie częściej odnajduję bowiem postawy konwersyjne, które nie tyle wynikają z wiary w istnienie metafizycznych bytów (wzywających podmiot do nawrócenia się na właściwą drogę), ile raczej stanowią subiektywną odpowiedź na wewnętrzny imperatyw zmiany, bliższy Nietzscheńskiej koncepcji człowieka jako samostwarzającego się projektu. Tak rozumiany konwertyta podąża ku nowym formom Siebie niejako wedle formuły: „My jednak bądźmy tem, czem jesteśmy – nowymi, jednokrotnymi, nieporównywalnymi, prawodawcami sobie samym, twórcami samych siebie!”<sup>645</sup>. Podobną myśl wkłada Nietzsche w usta Zaratustry: „Wyższe ciało stwórz, pierwszy ruch stwórz, samo przez się toczące się koło – twórcę”<sup>646</sup>. Zaproponowany przeze mnie model

---

<sup>645</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł., L. Staff, Warszawa 1907, s. 274.

<sup>646</sup> *Idem*, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Łódź 2012, s. 75.

konwersyjnego cyklu nosi wyraźny ślad inspiracji filozofią autora „piątej Ewangelii”, nie tylko z uwagi na wykorzystanie w nim szeroko opisanych w rozdziale pierwszym postnietzscheańskich koncepcji Foucaulta i Sloterdijka, ale także ze względu na bezpośrednie nawiązanie do wizji człowieka jako bytu zdolnego do autokreacji, jako „samo przez się toczącego się koła”. Przyjmując za autorem *Wiedzy radosnej*, że raz wynalezione koło nie może stać w miejscu, kierowany ciekawością, postanowiłem dociec, w jaki sposób może być ono napędzane na gruncie literatury – przyjmując, że przyczyną owego cyrkularnego, konwersyjnego ruchu nie jest bynajmniej „z wysoka Wschodzące Słońce”, jaśniejące „tym, co w mroku i cieniu śmierci mieszkają”, aby ich „kroki zwrócić na drogę pokoju”<sup>647</sup>. Poszukując inspiracji filozoficznych, acz stale pozostając w kręgu literaturoznawstwa, postanowiłem przyrzeć się przede wszystkim mechanizmom działania poprzez literaturę, trybom owego konwersyjnego *perpetuum mobile*, tekstowego młyna, w którym na poły fikcyjne, na poły realne podmioty wprawiane są w ruch obrotowy za pomocą skręconych w kształt wstęgi Möbiusa pasów transmisyjnych autofikcji. Mając w pamięci wspomniane doświadczenia krytycznoliterackie i towarzyszące im refleksje o autofikcyjnej, samozwrotnej i samonapędzającej się konwersyjności podmiotów w utworach Bawółka, Bieńczyka i Stasiuka, dostrzegłem, że podobne mechanizmy zostały opisane przez Foucaulta w ramach formuły „technik Siebie” oraz przez Sloterdijka w obrębie antropotechniki. Czytając obu filozofów równolegle, wspomagając się także koncepcją ćwiczeń duchowych Pierre’a Hadota, i podejmując kolejne próby interpretacyjne, doszedłem do wniosku, że cykliczny, konwersyjny ruch literackiego podmiotu, postrzeganego jako twórcy samego siebie, polega na powtarzalnych działaniach podejmowanych w obrębie procesów ascezy, akrobacji i aleturgii. Czy zdołałem obronić słuszność tak postawionej tezy? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, raz jeszcze odtwarzając kluczowe wątki wyводу przedstawionego w niniejszej pracy.

Postawiłem tezę, zgodnie z którą konwersja wielu współczesnych podmiotów literackich (rozumiana jako permanentne nawracanie Siebie na innego, prawdziwego Siebie) dokonuje się w trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: Siebie-przedmiotu, Siebie-podmiotu i Siebie-innego. Relacje pomiędzy tymi hipostazami ćwiczącego życia przebiegają wedle trzech rodzajów reguł. Po pierwsze, relacjami pomiędzy Sobą-podmiotem a Sobą-przedmiotem rządzą reguły ascezy, rozumianej za Sloterdijkem jako ćwiczenie, to jest każda operacja, „przez którą utrwała się lub wzrasta kwalifikacja działającego do kolejnego przeprowadzenia tej samej operacji, niezależnie, czy będzie to deklarowane jako ćwiczenie, czy nie”<sup>648</sup>. Po drugie,

---

<sup>647</sup> Łk 1, 78–79. *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1995.

<sup>648</sup> P. Sloterdijk, *Musisz...*, *op. cit.*, s. 7.

przejście w kierunku wertykalnym, od Siebie jako podmiotu ćwiczącego do nadnaturalnej, artystycznej pozycji innego Siebie wiąże się z podjęciem rozumianych zgodnie z myślą Sloterdijka praktyk akrobatycznych. Wedle tej koncepcji literatura stanowi rodzaj platformy ćwiczeniowej, dzięki której podmiot-akrobata już nie tyle przedostaje się na drugi brzeg metafizycznie ugruntowanych zaświatów, ile przechodzi do artystycznie wykreowanego innego świata, do „heterotopii”, w której Siebie ulega przemianie w inne Siebie. Po trzecie, przebywanie w literackiej „heterotopii” wiąże się z uruchomieniem praktyk aleturgicznych, polegających na rozpoznaniu prawdy, która wytwarzana jest w sposób dialektyczny, w opozycji między Sobą przebywającym na akrobatycznym szczycie a Sobą uprzednim (pozostawionym w „obozie bazowym”). Samostwarzanie się podmiotu w obrębie tych procesów odbywa się poprzez różnego rodzaju techniki, których twórcza innowacyjność polega na czynieniu ćwiczącego zdolnym do wytwarzania figury Siebie-innego oraz na rozwijaniu w ascecie skłonności do myślenia hipotetycznego. Pośród tak pojmowanych technik konwersyjnych ważną rolę odgrywają praktyki interdyscyplinarne, będące realizacją rozmaitych strategii podmiotu w ramach prowadzonych przezeń potyczek z ujarzmiającymi siłami „obozu bazowego”. Interdyscyplinarność służy wytwarzaniu coraz to nowych, hipotetycznych form istnienia oraz odkrywaniu subiektywnej prawdy, która wobec ruchomości i niepochwytności autofikcyjnych figur bywa często wiedzą negatywną. Wytwarzanie innego Siebie jako twórczej hipotezy jest opcją na rzecz dynamicznego podmiotu, dla którego życie, myślenie i pisanie jest ciągłym aktualizowaniem prawdy o sobie. Jest to podmiot ułomny, wiecznie nieukontentowany swoim *status quo*, z nienasycenia czerpiący siłę do poszukiwania nowych form własnego istnienia w świecie. Głód zmiany skłania go do opuszczenia pasywnościowego trybu życia (nazywanego przez stoików *stultitia*), w którym uprzedmiotowione jednostki są podobne do siebie i słabo istniejące, a przejścia w tryb aktywnościowy, umożliwiające tworzenie siebie jako indywidualności.

W przypadku twórczości Waldemara Bawołka tak pojmowany sposób istnienia próbowałem opisać, odwołując się do kynickiego wzorca prawdziwego, „innego życia”, traktowanego jako dyskurs konstytuujący. Wybór takiej formy duchowości wymaga od podmiotu przemiany życia za pomocą technik Siebie odwołujących się do zasad ubóstwa, bezwstydnosci, czujności i suwerenności. Za tym paradygmatem życiowym zdają się podążać autofikcyjne podmioty prozy Bawołka, upatrujące w kynickim dążeniu do bycia nikim swoistego wywyższenia i warunku *sine qua non* własnej sztuki, w której akrobatyczne, fantazmatyczne hipotezy Siebie nie miałyby racji bytu bez wyzwolenia wyobraźni na drodze oczyszczającej ascezy. I choć w rozdziale poświęconym twórczości autora *Bimetalu*

interesowały mnie przede wszystkim wątki ascetyczne, starałem się również wskazać, że artystyczna autentyczność manifestuje się tym pisarstwie za sprawą ciągle ponawianych, akrobatycznych gestów porzucania lub przekształcania nudnej, udręczającej rzeczywistości przez podmiot podążający za onirycznymi, fantazmatycznymi (akrobatycznymi) wizjami Siebie. Bawołkowy *homo artista*, wytwarzając swe hipotetyczne inkarnacje, zyskuje zdolność do przekraczania nie tylko reguł „obozu bazowego”, ale także praw natury. Wspinanie się na akrobatyczne wyżyny pozwala autofikcyjnym podmiotom tej prozy zobaczyć siebie w innej perspektywie, co w konsekwencji prowadzi również do nieustannego negocjowania prawdy o sobie pomiędzy inercyjnymi siłami *habitusu* a wyzwoloną ze wszelkich ograniczeń wyobraźnią.

Ewolucję, jaka dokonała się w twórczości Marka Bieńczyka, począwszy od jego książkowego debiutu – monografii *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, a skończywszy na hybrydycznym, autofikcyjnym *Kontenerze*, starałem się ukazać jako przykład konwersji odbywającej się w ascetyczno-akrobatyczno-aleurgicznym trójkącie. Badając duchowe transformacje Bieńczykowych podmiotów, skupiłem się przede wszystkim na wątkach akrobatycznych, niejako w opozycji do większości dotychczasowych opracowań tej twórczości odwołujących się raczej do klucza melancholijnego. Ewolucję pisarstwa Bieńczyka opisałem jako stopniowe odchodzenie od dwuręczności, w ramach której warsztat naukowca jest ascetyczną heterotopią oddzielającą podmiot od świata zmysłów, zniekształcającą bezpośrednie doświadczenie życia, będącą przestrzenią *epoché* podmiotu, podczas gdy racją istnienia warsztatu pisarza jest re-kreacja pełni życiowego doświadczenia. Owe dwuręczne ćwiczenia zmierzały z czasem do wytworzenia przez Bieńczyka hybrydycznej formy eseistycznej, która – jak próbowałem dowieść – jest akrobatyczną odmianą „sobąpisania”, co ujawnia się zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i w strukturze mikrogatunków fugi i kontenera, pełniących jednocześnie funkcje nośników znaczeń i ich desygnatów, będących zarazem formułami twórczego, dynamicznego działania i jego efektami. Akrobatyzm prozy Bieńczyka ujawnia się także w przepisrywanych z książki na książkę motywach aktywizmu sportowego, wertykalnej poetyki przestrzeni, ucieczki (postrzeganej jednocześnie jako życie „na czubkach palców” i pisanie wymykające się ustalonym zasadom formalnym) oraz taneczności będącej sposobem istnienia podmiotu i cechą strukturalną eseistyki, zwłaszcza w jej sylwicznej formie uprawianej przez autora *Przezroczyści*. Próbowałem także wykazać, że istotnym narzędziem Bieńczykowego akrobatyzmu jest interdyskursywność, co oznacza, że cudze dyskursy (pisarskie, malarskie, filozoficzne) pełnią tu funkcję „odskoczni” czy też „katapult” służących do przemieszczania autofikcyjnych figur uwikłanych w przedmiotowo-

podmiotowe zależności ku innym postaciom Siebie. Innymi słowy, interdyskursywne techniki konwersyjne zostały wprzęgnięte w procesy wytwarzania „doświadczalnego ego”.

W prozie Andrzeja Stasiuka poszukiwałem konwersyjnych technik aleturgicznych, to jest metod transformacji podmiotu, którym towarzyszy wydobywanie na światło dzienne subiektywnej prawdy w opozycji do prawd ustanawianych przez wiodące dyskursy władzy-wiedzy. Wychodząc od autobiograficznych i autofikcyjnych wyznań Stasiuka dotyczących jego prywatnej anachorezy, jaką było porzucenie Warszawy i zamieszkanie w Beskidzie Niskim, dokonałem interpretacji także innego typu postaw anachoretycznych w tej prozie. Przyjąłem, że typowym początkiem transformacyjnej pracy Stasiukowych podmiotów jest „porzucenie pola walki”, któremu towarzyszy uwolnienie się od dotychczasowej tożsamości, co prowadzi z kolei do swoistej polaryzacji dyskursów biorących udział w grze prawdy. Miejsca, w których podmioty te ćwiczą się w odwrocie od świata, zaliczyłem do Foucaultowskich heterotopii kryzysu. Celem przebywania w owych „innych przestrzeniach” jest asceza życia zarówno poza Historią, jak i poza heroicznie wykuwaną przyszłością, czemu towarzyszy nadzieja na apokaliptyczne objawienie prawdy. Treścią tego rodzaju ćwiczeń jest lektura, rozmyślanie i kontemplacja przyrody, jednak ich mimowolnym efektem bywa acedia i związane z nią abstrakcyjne poczucie braku. Zgodnie z logiką trójkąta konwersji niespełnienie bywa twórcze, mobilizujące podmiot do porzucenia pasywności na rzecz działania, do przejścia w tryb aktywnościowy. W przypadku Stasiukowych podmiotów owa przemiana dokonuje się dzięki podróżom, będącym jednocześnie akrobatycznymi wyczynami i próbami odnalezienia ukrytego sensu „za zasłonami” mijanych krajobrazów, gdzie geologiczne nawarstwienia (od prehistorycznych skamieniałości po warstwę antropocenu) są figurami palimpsestowymi i zarazem apokaliptycznymi. Stasiukowa aleturgia polega na stosowaniu opisanej w *Dukli* i rozwijanej w kolejnych utworach „metody geologicznej”, sprowadzającej się do odrzucenia metodycznych sposobów konstruowania prawdy i, w gruncie rzeczy, do odrzucania wszelkich dyskursywnych metod budowania sensu, co zbliża tę odmianę aleturgii do metody aferetycznej i w czym przejawia się także jej pokrewieństwo z Cioranowskim negatywizmem. Ujmując Stasiukową metodę od strony stosowanych w jej obrębie technik interdyskursywnych, wskazałem na konkretnych przykładach, że zastosowania te przypominają funkcje Foucaultowskiej genealogii, a więc: po pierwsze, sprowadzają się do dekonstruowania i parodiowania rzeczywistości postrzeganej jako reminiscencja historii, po drugie, służą rozbrajaniu tożsamości konstruowanej w oparciu o zasady ciągłości i tradycji, po trzecie, przeciwstawiają się uprawianiu historii jako procedury aleturgicznej. Aleturgia w twórczości Stasiuka polega raczej na negacji i dekonstrukcji niż na konstruowaniu treści pozytywnych.

Pragnienie doświadczenia sensu zderza się bowiem w tej prozie z niechęcią do fikcji będących konstruktami myślenia teoretycznego i utopijnego, zmierzających do zastąpienia epistemologicznej pustki narracjami zakładającymi, że między logiczną i chronologiczną ciągłością wywodu a prawdą można stawiać znak równości. Jeśli zatem Stasiukowe narracje posługują się palimpsestowo-geologiczną poetyką objawienia, to efektem odrzucenia złudnych warstw dyskursu jest wiedza negatywna. Jeśli więc możemy mówić w tym wypadku o obecności epifanii, to jedynie takich, których ostateczną treścią jest nicość, traktowana jako opcja na rzecz tajemnicy i odrzucenia objawienia. Ambiwalencję wpisaną w poznawcze dążenia Stasiukowych podmiotów nazwałem (odwołując się do tekstów Derridy i Markowskiego) apokaliptyczno-kaliptycznymi procedurami prawdy, ostatecznie uznając, że właściwym obiektem negatywnych objawień w tej prozie jest sam podmiot. Z tego też powodu doszedłem do wniosku, że aleturgia Stasiuka, nawiązująca do metod poznania znanych z tradycji teologii negatywnej, stanowi w istocie literacką odmianę negatywnej antropologii, w czym dostrzegłem podobieństwo do Foucaultowskiej negacji podmiotu jako takiego.

Zaproponowanego przeze mnie teoretycznego modelu badania zjawiska konwersji w literaturze nie należy traktować jako instrukcji obsługi człowieka (protagonisty) ani tym bardziej jako ścisłego opisu narracyjnych procesów produkcji podmiotów literackich, gdzie określone zasoby wejściowe (Siebie-przedmiot) na skutek zastosowanych przez Siebie-podmiot procedur (technik) muszą przynieść spodziewane wyniki (Siebie-innego jako produkt końcowy). W literaturze, jak i w życiu, nie każda asceza prowadzi do porzucenia dotychczasowego *habitusu* i tożsamości, co potwierdzają także interpretacje twórczości Bawółka, Bieńczyka i Stasiuka. Również nie każda artystyczna nadnaturalność prowadzi do uwolnienia prawdy spod jarzma *habitusu*, zwłaszcza gdy osiągnięty przez akrobatę szczyt staje się jego nowym „obozem bazowym”, w którym postanawia on urządzić się i zamieszkać na stałe. W zaprezentowanej przeze mnie formule konwersja z jednej strony uwzględnia cykliczną powtarzalność przemiany, z drugiej – nie wyklucza modyfikacji samych reguł konwersyjnej gry, a więc: po pierwsze, wyboru nowych systemów ćwiczeniowych (konwertyta w przeciwieństwie do *stultusa* nie ustaje w poszukiwaniu nowości), po drugie, zmiany rodzaju akrobatycznych popisów (warunkiem sukcesu akrobata jest jego zdolność do wywoływania zaskoczenia widowni) i, po trzecie, dążenia do odkrycia odmiennych niż dotychczas prawd (rodzaj aleturgii jest wynikową rodzaju nadnaturalności, która z kolei zależy od układu sił w „obozie bazowym”). Wypada także podkreślić, że w literackie praktyki konwersyjne wpisana jest możliwość porażki (nieudanej konwersji). Ponadto, mając do czynienia z twórczością ciągle aktywnych pisarzy, nie możemy wykluczać, że poszerzą oni jeszcze listę własnych

technik konwersyjnych lub też „nawrócą” swe podmioty na nowe, nieznane nam jeszcze drogi. Efektem nieudanej ascezy bywa melancholijny letarg lub nawet unicestwienie podmiotu, a osiągnięcie szczytu niekoniecznie wiąże się z wolnością od *habitusu*. Tę ostatnią konsekwencję zdaje się przewidywać Waldemar Bawołek, dopisując niejako suplement do moich dotychczasowych rozważań. W swej najnowszej powieści *Skrawki dla Iriny* (2022) dokonuje bowiem zaskakującego rozszczepienia autofikcyjnego podmiotu na dwie osoby: Waldka i Pisarza. Powieściowy Pisarz jest produktem długotrwałej ascezy polegającej na uporczywym uprawianiu pisarskiego rzemiosła na przekór małomiasteczkowym sposobom życia i pomimo wieloletniego *désintéressement* ze strony literackiej publiczności. Wreszcie po wielu latach wyrzeczeń wydaje się, że oto zdobył „Mount Improbable”, zyskując poklask krytyków i wielbicieli. W tej sytuacji, niedawny asceta literatury postanawia uznać, że osiągnął szczyt, na którym warto się wygodnie umościć:

Dobrze mu tu, gdzie sobie żyje jak u Pana Boga za piecem. Zwłaszcza teraz, gdy zdaje się, że zaczyna być zauważany przez gromadę. Do ludzi zaczyna docierać pochwały, jakich nie szczędzą Pisarzowi różni przyjezdni zatrzymujący się na rynku, żeby pozwiedzać miasteczko. [SD, 155]

Zbiorowy, intersubiektywny fenomen późnej sławy wytwarza odrealnioną, fałszywą figurę Pisarza (Siebie-innego), pozbawiając jednocześnie autofikcyjną personę owego poczucia nieprzystosowania, które było sednem Bawołkowej autokreacji we wcześniejszych narracjach, poczynając od debiutanckiego *Delectatio morosa*, a kończąc na wyciągniętej po wielu latach z pisarskiej szuflady *Furtce przy dozorczy*. W tej sytuacji autor decyduje się na symboliczne uśmiercenie swego fasadowego, zrodzonego na fali popularności sobowtóra: „Pisarz zabity: sam się uśmiercił czy ktoś go zabił? – nieboszczyk pogrzebany. Żył jakimś życiem niewidzialnym. Ostatnio dużo się o nim mówiło, że takiego odkrycia w polskiej prozie dawno nie było, że jest na fali. A tu masz, bidulek nie żyje” [SD, 21]. Pisarskie spełnienie, jakie niesie ze sobą uznanie publiczności, stwarza zagrożenie dla artystycznej, kynickiej suwerenności<sup>649</sup>. Bawołkowi nie pozostaje zatem nic innego, jak tylko uśmiercić Pisarza, spijającego śmietankę z późno docenionego dzieła życia Waldemara. Po raz kolejny zachodzi sylleptyczne sprzężenie

---

<sup>649</sup> Za fikcjonalizowaniem odautorskich podmiotów w *Skrawkach dla Iriny* kryje się koncept podobny do tego, który Vincent Colonna zastosował w swojej powieści *Ma vie transformiste* (*Moje życie transformisty*) z 2001 roku. Pisał o tym Jerzy Lis: „W tekście Colonna jest wyraźna idea wskazująca, że pisanie i każdy inny rodzaj sztuki są częścią artysty oddaną światu zewnętrznemu, swoistą formą wystawiania go na sprzedaż, a jedynym sposobem obrony przed niezdrową ciekawością czytelnika, jego niedyskrecją i często złymi intencjami jest maskowanie dla zmylenia przeciwnika, wymyślanie sytuacji nierzeczywistych, ale prawdopodobnych” (*idem, Obrzeża...*, *op. cit.*, s. 37).

zwrotne między życiem a literaturą. W tym wypadku taniec Pisarza na naprężonej linii autofikcji kończy się utratą czujności i śmiertelnym upadkiem tego zadufanego w sobie sztukmistrza literatury. W *Skrawkach dla Iriny* Bawołkowa aleturgia zamiast poczucia sensu przynosi świadomość wytworzenia nieautentycznej tożsamości. Zwróćmy uwagę, że dwuznaczność sytuacji Pisarza ujawnia się podczas wykonywania przez niego akrobatycznych ewolucji: „Po zawieszony pionowo siatce z grubych sznurów, przypominającej rybacką sieć z wielkimi okami, która służy jako drabinka, wchodzi Pisarz na pierwszą platformę, a stąd na następną po trawersie, czyli grubych, dwumetrowych kołyszących się belkach. Dalej czeka go skok” [SD, 116]. W konsekwencji spiętrzenia nadnaturalności i oderwania od horyzontalnego wymiaru życia (znów przypomina się artysta trapezu z *Pierwszego cierpienia* Kafki) Pisarz odkrywa, że zabrakło mu braku, który napędzał jego sztukę. Jak wyznaje, znalazł się w fałszywym położeniu: „I ja muszę, a ja muszę udawać, że mi tego braku cholernie brak, że nie mogę bez niego istnieć. I co gorsza, to właśnie udawanie jest mi potrzebne. Bo to udawanie, ten boski żal są mi niezbędne” [SD, 117]. Udawanego braku nie należy mylić z egzystencjalną pustką, która jest autentyczną siłą napędową i warunkiem *sine qua non* konwersyjnego procesu autokreacji. By zachować przy życiu Waldemara-ascetę, należało zatem uśmiercić Pisarza-akrobatę.

Zakładam, że cykliczne, samonapędzające się konwersje, będące udziałem autofikcyjnych (i fikcyjnych) podmiotów w prozie Bawołka, Bieńczyka i Stasiuka, są zawsze obarczone ryzykiem porażki. Również Bieńczykowe i Stasiukowe osoby – pod pewnymi względami podobnie do Bawołkowego Pisarza – na własnych szczytach odkrywają dwuznaczność położenia, z jakim przychodzi im się mierzyć. W *Kronikach beskidzkich i światowych* Stasiuk ujawnia kłamstwo wpisane w rolę słynnego pisarza, biorącego udział w spotkaniach autorskich, zmuszonego do nieszczerých odpowiedzi na pytania, na które tak naprawdę wolałby nie odpowiadać, gdyż odpowiedzi nie zna lub byłaby ona niezgodna z oczekiwaniami. Dlatego wędrujący twórca musi wciąż uciekać przed pochwyceniem w fałszywe sytuacje, przemierzać przestrzeń w poszukiwaniu innego Siebie: „Gnany nudą i pożądaniem. Patrząc, jak się otwiera, odkłada kartka za kartką, obraz za obrazem. Jechać w głąb materii, przez kolejne warstwy, przez słoje istnienia i nicości” [KB, 89]. Charakterystycznym rysem autofikcyjnych podmiotów Bieńczyka jest poczucie niedogodności niemal każdej sytuacji, w której przychodzi im uczestniczyć. Dlatego jedyną znośną dla nich formą życia jest ruch, ucieczka „na czubkach palców”, taneczno-akrobatyczna fuga, będąca przeciwważą trwania w letargu czy też w acedii. Ciemną stroną tego rodzaju aktywizmu,



będącego w istocie ucieczką przed sobą, w sposób obrazowy opisał Kafka w cytowanym przez Bieńczyka *Dzienniku* z roku 1910:

Otóż zamiast uciec wtedy, choćby nawet w swoim ostatnim kierunku – bo tylko ucieczka mogła go utrzymać na czubkach palców i tylko czubki palców mogły go utrzymać w świetle – zamiast tego położył się, tak jak w zimie dzieci kładą się tu i ówdzie na śniegu, by zmarznąć (...) oto ten człowiek poza kręgiem naszego narodu, poza kręgiem naszej ludzkości, jest ustawicznie głodny, należy doń tylko chwila, owa wciąż trwająca chwila udręki, po której nie rozbłyśka nigdy iskra chwilowego istnienia, zawsze posiada tylko jedno: swój ból; jednakże na całym obszarze świata nie ma dlań nic innego, co mogłoby udawać lekarstwo; posiada tyle tylko ziemi, ile jej trzeba dla obydwóch jego stóp, tyle tylko oparcia, ile go zgarną obie jego dłonie, a więc o wiele mniej niż sztukmistrz na trapezie w Variété, któremu na dole zawieszono jeszcze siatkę [JO, 318–319].

Ból istnienia jest siłą napędową i zarazem przekleństwem niekończącej się konwersji. W analizowanych przeze mnie utworach wewnętrzne przemiany podmiotów są nie tyle efektami pojedynczych, przełomowych momentów konwersyjnych, ile nigdy w pełni nie zrealizowanymi zadaniami, cząstkowymi odpowiedziami na ciągle wezwania, podobne temu, którego formułę zapożyczył Sloterdijk od Rilkego: „Musisz życie swe odmienić!”. Z sonetu *Archaiczny tors Apollina* można wyprowadzić badaną przeze mnie zasadę duchowej przemiany wielu nowoczesnych i ponowoczesnych podmiotów literackich. Poetycki, pozbawiony głowy kamienny tors domaga się swego dopełnienia w oderwanej od niego części, rozproszonej, widzącej i wiedzącej materii („wzrok odśrubowany w sobie chowa”<sup>650</sup>). W analogiczny sposób, podmioty kreowane przez Bawołka, Bieńczyka i Stasiuka, doświadczając różnych form utraty siebie, wyzwalają w sobie imperatyw przemiany. Istotą okaleczonej rzeźby jest czysta potencjalność rodząca się z poczucia niepełności, ograniczoności i skończoności („Nieznana nam ta niebywała głowa, / co gałki oczne hodowała”). Jedynie odnalezienie brakujących części może przybliżyć okaleczoną figurę do samopoznania. W innym wypadku ascetyczny (niekoniecznie modlitewny) gest wyciągniętych w górę rąk jest pusty, pozbawiony celu: „Stałby ten głaz bezkształtny i kaleki, / złom ramion wznosząc przezroczyście lekki, / zamiast się skórą drapieznika mienić”. Cel konwersji skrywa się bowiem w owej wakującej, nieokreślonej i rozbitej na atomy części posągu; zawieszony gdzieś w bezmiarze kosmosu, tam, skąd spoziera rozproszony wzrok. Bezkształtna, lecz widząca przestrzeń wzywa kalekę do nadnaturalnego wysiłku, do przedzierzgnięcia się w drapieznika (będącego czystym

---

<sup>650</sup> Ten i kolejne cytowane fragmenty wiersza na podstawie: R.M. Rilke, *Archaiczny tors Apolla*, [w:] *idem, Osamotniony na szczytach serca*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 145. Zob. też: P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 27–40.

działaniem), przybrania postaci zdolnej gwałtownie wyzwolić skumulowaną potencjalność, by połączyć mikrokosmos uszkodzonej postaci z jej dopełnieniem, rozproszonym w bezkresie makrokosmosu. Wezwanie „Musisz życie swe odmienić” jest wieloznaczne, pochodzi bowiem od każdej z wielu nieokreślonych, dawno utraconych części. Na ów dobiegający zewsząd i znikąd zew nie sposób dać jasnej, skończonej odpowiedzi, gdyż wyobrażona pełnia (lub pustka) jest zawsze tylko jedną z licznych hipotez Siebie.

W prozach analizowanych w niniejszej rozprawie autofikcyjne osoby można postrzegać jako swoistą realizację antropotechnicznej, konwersyjnej idei wywiedzionej z sonetu Rilkego, niezależnie od tego, czy założymy, aktualizując model lektury religijnej lub postsekularnej, istnienie metafizycznego atraktora nawrócenia, czy też uznamy, że przemianą duchową rządzą zgoła inne, niekonfesyjne reguły. Bez względu na rodzaj inspiracji u źródeł każdej duchowej przemiany leży przekonanie konwertyty o własnej ułomności. Poczucie braku jest siłą napędową konwersyjnego cyklu, owego Nietzscheańskiego koła, toczącego się od zbiorowej tresury i indywidualnej ascezy w „obozach bazowych”, poprzez stadia gwałtownych secesji, akrobatycznych zerwań z inercją *habitusu*, do negocjacji tymczasowej prawdy o sobie jako innym i zarazem tym samym – by rozpocząć wszystko od początku, lecz już niekoniecznie w obrębie tych samych praktyk ćwiczeniowych. Ujawnienie w twórczości Bawołka, Bieńczyka i Stasiuka owej cykliczności, której motorem jest brak, stanowi dla mnie pewne odkrycie. Nie mniej ważna była konfrontacja autobiograficznej referencyjności tekstów literackich z fikcyjnością w obrębie modelu trójkąta konwersji, która doprowadziła mnie do konstatacji, że autofikcyjność sama w sobie jest konwersyjnym trybem narracji, mechanizmem wyzwalamym podmioty z ich „obozów bazowych”. Próby wpisania autofikcyjnych narracji w model trójkąta konwersji pozwoliły na ujawnienie rozmaitych technik konwersyjnych. Niektóre z opisanych mechanizmów duchowej przemiany można uznać za swego rodzaju klucze do interpretacji całej twórczości wymienionych w tytule rozprawy prozaików. Mam na myśli przede wszystkim kynicki wzorzec ascetyczny w autofikcjach Bawołka, balansowanie między letargicznością a tanecznym akrobatyzmem u Bieńczyka czy też apokaliptyczno-kaliptyczną dialektykę u Stasiuka. Bez względu na to, że w przypadku każdego z omawianych twórców został wyeksponowany jeden, wybrany bok trójkąta konwersji, należy podkreślić, iż bez pozostałych wymiarów cyklu konwersyjnego proces duchowej przemiany podmiotów literackich byłby niepełny i nie do końca zrozumiały. Dlatego też, dokonując analizy wymiaru ascetycznego u Bawołka, akrobatycznego u Bieńczyka i aleturgicznego u Stasiuka, w ograniczony, acz wyraźny, sposób zaznaczam obecność pozostałych dwóch faz konwersyjnego procesu. Konwersja autofikcyjnych podmiotów jest bowiem procesem

cyklicznym, stale reprodukującym się wskutek twórczych interakcji pomiędzy poszczególnymi postaciami Siebie.

Ujawnione w analizowanych tekstach techniki konwersyjne z pewnością nie tworzą katalogu zamkniętego. Ponadto, jak mniemam, możliwe jest odnalezienie podobnych tropów w twórczości wielu innych autorów. W przypadku Bawołka wykorzystywanie autofikcji jako narzędzia przemiany podmiotu ma zapewne związek z wyraźnymi inspiracjami gombrowiczowskimi, do których zresztą sam pisarz wyraźnie się przyznaje<sup>651</sup>. Jeśli jednak miałbym wskazać literacki odpowiednik kynickiego wzorca życia ujawnionego w prozie ciężkowickiego pisarza, pierwszym skojarzeniem byłaby twórczość Bohumila Hrabala, którego autofikcyjne osoby, znane przede wszystkim z jego trylogii powieściowej (*Wesela w domu*, *Vita nuova*, *Przerwy*), zdają się uprawiać analogiczne ćwiczenia z bezwstydności, ubóstwa, czujności i suwerenności. Uderzają także liczne podobieństwa biograficzne obu pisarzy, zwłaszcza związane z kontestacją ogólnie przyjętych sposobów życia. Z kolei ujawnione w twórczości Bieńczyka wątki akrobatyczne, szczególnie w postaci akrobatyzmu tanecznego, znajdują liczne analogie w twórczości Milana Kundery<sup>652</sup>, co zapewne nie jest bez związku z działalnością translatorską autora *Książki twarzy*. To samo źródło inspiracji można dostrzec w hybrydycznej formie Bieńczykowej eseistyki, mającej odpowiednik w takich cechach prozy Kundery jak „eseizacja powieści” i „fabularyzacja dyskursu”<sup>653</sup>. Z kolei Stasiukowe balansowanie między apokaliptycznym dążeniem do objawienia się sensu pod warstwami Historii a kaliptycznym pragnieniem oczyszczenia umysłu od myślenia w kategoriach czasowych można postrzegać w perspektywie kondycji środkowoeuropejskiej. Podobne wątki odnajdziemy w twórczości bliskiego Stasiukowi Jurija Andruchowycza, który w eseju *Środkowo-wschodnie rewizje*<sup>654</sup> opisuje własne zmagania ze środkowoeuropejskim, apokaliptycznym uwikłaniem w Historię, analogicznie do autora *Wschodu* odwołując się do toposów śladu, ruiny, rozkładu. W tym kontekście warto się zastanowić, w jakim stopniu autofikcyjna konwersyjność podmiotów literackich współgra z efemeryczną, niestabilną, poddaną częstym zmianom rzeczywistością krajów Europy Środkowej<sup>655</sup>. Innymi słowy, na ile

---

<sup>651</sup> Zob. W. Bawołek, *Kim ja bym był...*, *op. cit.*

<sup>652</sup> O znaczeniach motywów tanecznych w twórczości Kundery pisała np. Małgorzata Cieliczko w: *eadem*, „*Being a dancer is not only a passion*” – *dance forms in the prose works of Milan Kundera*, „Bohemistyka” 2018, nr 2.

<sup>653</sup> Zob. wypowiedź Ewy Graczyk w: *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Kraków 1986, s. 36.

<sup>654</sup> J. Andruchowycz, *Środkowoeuropejskie rewizje*, [w:] J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa...*, *op. cit.*

<sup>655</sup> W tym kontekście warto przywołać konstatację Magdaleny Brodackiej-Dwojak, wedle której środkowoeuropejskie narracje Jáchyma Topola i Andrzeja Stasiuka traktują „o ciągłej wędrówce, Szejkwowskiej odysei w poszukiwaniu oparcia i stałego gruntu pod nogami” wobec „przynależnej Europie Środkowej niestałości” (*eadem*, *Środkowoeuropejska odyseja Jáchyma Topola i Andrzeja Stasiuka*, [w:] *eadem*, *Środkowoeuropejczyk* –

konwersyjna dynamika podmiotu jest „reakcją immunologiczną” na środkowoeuropejski *habitus*. Być może skłonność do konwersyjnego wytwarzania innego Siebie przy pomocy literackich fantazmatów jest swego rodzaju środkowoeuropejską specjalnością? Takie przypuszczenie zdaje się znajdować potwierdzenie w następującej diagnozie Stasiuka:

Znów widzialne blaknie wobec opowiedzianego. Blaknie, lecz nie znika zupełnie. Traci tylko wyrazistość, ubywa mu nieznośnej oczywistości. To jest specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych. To jest ta migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria, która wślizguje się litościwie między to, jak jest, a to, jak być powinno. To jest ta autoironia, która pozwala igrać z własnym losem, przedrzeźniać go, papugować, zmieniać upadek w heroikomiczną legendę, a zmyślenie przeinaczać w coś na kształt zbawienia” [JB, 20].

Czyżby zatem środkowoeuropejskie autofikcje miały prowadzić, poprzez konwersję, do jakiejś formy zastępczego zbawienia? Intelktualne wyzwanie zawarte w tym pytaniu traktuję jako zachętę do przeprowadzenia badań odrębnych.

---

*gatunek na wymarciu? Narracje tożsamościowe na wybranych przykładach prozy czeskiej i polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2023, s. 188).

## NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Pierwsze wersje niektórych części rozprawy publikowane były w trakcie jej przygotowywania i opracowania jako artykuły naukowe. Pierwotne fragmenty *Wstępu* zostały opublikowane w artykule *Techniki konwersyjne w najnowszej prozie polskiej. Próba antropotechnicznego modelu interpretacji* („Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 11). Około połowy pierwotnej wersji rozdziału *Asceza, akrobacja, aleturgia. Literackie techniki konwersyjne* zamieszczono w artykule *Asceza, akrobacja, aleturgia. O konwersji w literaturze* („Przestrzenie Teorii” 2022, nr 37). Pierwsza wersja rozdziału *Techniki ascetyczne w twórczości Waldemara Bawółka* ukazała się w dwóch artykułach: *Pisanie jako anachoreza. Przypadek Waldemara Bawółka* („Czas Kultury” 2021, nr 1) oraz „*Szczere słowo o sobie*”. *Twórczość Waldemara Bawółka w świetle tradycji cynickiej* („Wielogłos” 2020, nr 4). Niewielki fragment tego rozdziału (zawierający interpretację powieści Waldemara Bawółka *Furtka przy dozorczy*) opublikowano w recenzji zatytułowanej *Canto ostinato* („Nowe Książki” 2021, nr 10). Część rozdziału *Techniki akrobatyczne w twórczości Marka Bieńczyka* została wykorzystana jako trzon artykułu *Od letargu do akrobacji. O wertykalnej orientacji podmiotu w eseistyce Marka Bieńczyka* („Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 18) oraz recenzji *W labiryncie fugologii* („Nowe Książki” 2022, nr 7–8). Fragmenty rozdziału *Techniki aleturgiczne w twórczości Andrzeja Stasiuka* stanowiły podstawę artykułu *On the Road to Nowhere. Andrzej Stasiuk’s Work in Light of Emil Cioran’s Apophaticism* („Romanoslavica” 2023, nr 59). W ostatecznym kształcie rozprawy wyżej wymienione, pierwotne wersje zostały poprawione, poszerzone i zrekontekstualizowane.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu

#### Publikacje Waldemara Bawolka

1. *Bimetal*, Warszawa 2019.
2. *Delectatio morosa*, Warszawa 1996.
3. *Echo słońca*, Wołowiec 2017.
4. *Furtka przy dozorczy*, Warszawa 2021.
5. *Humoreska*, Warszawa 2012.
6. *Kim ja bym był bez tego pisania?*, rozm. przepr. J. Bielawa, „Artpapier” 2020, nr 20, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=403&artykul=8115>, data dostępu: 13.07.2023.
7. *La petite mort*, Warszawa 2018.
8. *Mam umowę, że będę się spotykał*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 11.04.2020.
9. *Matka i syn, jak dwie małpy Bruegla*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Wysokie Obcasy Extra” 2017, nr 12.
10. *Po co pytać, kiedy można kłamać*, rozm. przepr. G. Bogdał, U. Honek, „Dwutygodnik” 2019, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8325-po-co-pytac-kiedy-mozna-klamac.html>, data dostępu: 13.07.2023.
11. *Pomarli*, Wołowiec 2020.
12. *Raz dokoła*, Kraków 2005.
13. *Skrawki dla Iriny*, Wołowiec 2022.
14. *To co obok*, Szczecin-Bezrzecze 2014.

#### Publikacje Marka Bińczyka

1. *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.
2. *Jabłko Olgi, stopy Dawida*, Warszawa 2015.
3. *Kontener*, Warszawa 2018.
4. *Krzywo jedzie, kto ucieka. Ucieczki w czasach romantyków*, Warszawa 2021.
5. *Książka twarzy*, Warszawa 2011.
6. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014.
7. *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

8. *Posłowie*, [w:] E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2008.
9. *Przezroczyść*, Warszawa 2015.
10. *Terminal*, Warszawa 2012.
11. *Tworki*, Warszawa 1999.
12. *Wszystkie kroniki wina*, Warszawa 2018.

### **Publikacje Andrzeja Stasiuka**

1. *Biały kruk*, Poznań 1995.
2. *Dukla*, Wołowiec 2018.
3. *Dojczland*, Wołowiec 2017.
4. *Dziennik okrętowy*, [w:] J. Andruchowicz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2018.
5. *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2017.
6. *Dziewięć*, Wołowiec 2009.
7. *Fado*, Wołowiec 2016.
8. *Grochów*, Wołowiec 2012.
9. *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.
10. *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec 2016.
11. *Kroniki beskidzkie i światowe*, Wołowiec 2018
12. *Kucając*, Wołowiec 2015.
13. *Mowa*, „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 47.
14. *Mury Hebronu*, Wołowiec 2016.
15. *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2014.
16. *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005.
17. *Bace i Vardze*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 56.
18. *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001.
19. *Posłowie*, [w:] S. Nadolny, *Odkrywanie powolności*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 1998.
20. *Przez rzekę*, Wołowiec 2017.
21. *Taksim*, Wołowiec 2015.
22. *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2017.
23. *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Warszawa 2015.

## Literatura przedmiotu

1. Agamben Giorgio, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
2. Agamben Giorgio, *The Highest Poverty. Monastic Rules and Form-of-Life*, transl. A. Kotsko, Stanford 2013.
3. Agamben Giorgio, *What is the Act of Creation?*, [w:] *idem, The Fire and the Tale*, transl. L. Chiesa, Stanford 2017.
4. Andruchowycz Jurij, *Środkowoeuropejskie rewizje*, [w:] J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2018.
5. Avanesian Armin, Hennig Anke, *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*, transl. N.F. Schott, London – New York 2019.
6. Bachelard Gaston, *Air and Dreams. An Essay On the Imagination of Movement*, transl. E.R. Farrell, C.F. Farrell, Dallas 2011.
7. Bachelard Gaston, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4.
8. Bachelard Gaston, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. D. Leszczyński, Gdańsk 2002.
9. Bachtin Michaił, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] *idem, Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
10. Bader Günter, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990.
11. Bałajewski Arkadiusz, *Podróże i mapy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Mapy dwudziestolecia 1989–2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012.
12. Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
13. Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, *Tekstologia*, Warszawa 2012.
14. Batson Charles D., Ventis W. Larry, *The Religious Experience. A Social-Psychological Perspective*, New York 1982.
15. Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.
16. Bernauer James, *Michel Foucault's Force of Flight: Toward and Ethics for Thought*, New Jersey–London 1990.
17. Bernauer James, *The Prisons of Man: An Introduction to Foucault's Negative Theology*, „International Philosophical Quarterly” 1987, nr 4.
18. Bielawa Jacek, *Patologia humoralna według Bawółka*, „Nowe Książki” 2013 nr 1.
19. Bielawa Jacek, *Przetrawić Ciężkowice*, „Nowe Książki” 2019, nr 6.



20. Bielawa Jacek, *Tam i z powrotem*, „Nowe Książki” 2021, nr 9.
21. Bielawa Jacek, *Wędrowni anachorety*, „Nowe Książki” 2019, nr 9.
22. Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.
23. Bielik-Robson Agata, *Inne nawrócenie. Stanisława Brzozowskiego katolicyzm osobisty*, [w:] *eadem, Cienie pod czerwoną skałą*, Gdańsk 2016.
24. Bielik-Robson Agata, *Marańska Pascha Derridy. Zdrada, wygnanie, przeżycie, nietożsamość*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2022.
25. Bloom Harold, *How to Read and Why*, New York 2000.
26. Blumenberg Hans, *O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym*, [w:] *idem, Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997.
27. Borkowska Małgorzata, *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2013.
28. Borowczak Jerzy, *Postromantyczne kartogramy. Epifanie peryferii w utworach Artura D. Liskowackiego, Andrzeja Niewiadomskiego i Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 2.
29. Branham R. Bracht, *Defacing the Currency: Diogenes’ Rhetoric and the Invention of Cynicism*, [w:] *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, ed. R.B. Branham, M.-O. Goulet-Cazé, Berkley–Los Angeles–London 1996.
30. Bratkowski, Piotr, *Wskrzyszanie zmarłych*, „Newsweek” 2020, nr 6.
31. Brion Fabienne, Harcourt Bernard E., *Posłowie. Kontekst wykładów z Louvain*, [w:] M. Foucault, *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain. 1981*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2018.
32. Brodacka-Dwojak Magdalena, *Środkowoeuropejska odyseja Jáchyma Topola i Andrzeja Stasiuka*, [w:] *eadem, Środkowoeuropejczyk – gatunek na wymarciu? Narracje tożsamościowe na wybranych przykładach prozy czeskiej i polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2023.
33. Browarny Wojciech, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002.
34. Bruner Jerome S., *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 1971.
35. Burke Kenneth, *Literature as Equipment for Living*, [w:] *idem, The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, Berkeley 1973.

36. Cassian John, *The Twelve Books on the Institutes of the Coenobia, and the Remedies for the Eight Principal Faults*, [w:] *Nicene and Post-Nicene Fathers, Volume 11, Second Series*, ed. Philip Schaff, Peabody 1995.
37. Chester Stephen J., *Conversion at Corinth. An Exploration of the Understandings of Conversion Held by the Apostle Paul and the Corinthian Christians*, [praca doktorska], University of Glasgow 1999.
38. Cieliczko Małgorzata, „*Being a dancer is not only a passion*” – *dance forms in the prose works of Milan Kundera*, „Bohemistyka” 2018, nr 2.
39. Cioran Emil, *Brewiarz zwycięzonych*, przeł. I. Kania, Warszawa 2016.
40. Cioran Emil, *Ćwiartowanie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2018.
41. Cioran Emil, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2008.
42. Cioran Emil, *Rozmowy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2021.
43. Cioran Emil, *Scrisori catre cei de-acasa*, București 1995.
44. Cioran Emil, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania.
45. Cioran Emil, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015.
46. Colonna Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch 2004.
47. Colonna Vincent, *Ma vie transformiste*, Auch 2001.
48. Czapliński Przemysław, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1.
49. Czapliński Przemysław, *Nasza największa ojczyzna*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 237, dodatek „Kultura”.
50. Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
51. Czapliński Przemysław, *Wyprawa po wzniosłość*, [w:] *idem, Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
52. Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020.
53. Czermińska Małgorzata, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
54. Czyżak Agnieszka, *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literatury” 2019, nr 9.
55. Czyżak Agnieszka, *Autotematyzmy czy autofikcje? Przypadek Marka Bieńczyka*, [w:] *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. A. Waligóra, Poznań 2021.

56. Dankel Tara M., *To Become Again What We Never Were: Foucault and the Politics of Transformation*, [praca doktorska], Harvard University 2015.
57. Danta Chris, *Acrobats and Ascetics. Peter Sloterdijk and the Aesthetics of Verticality*, „European Journal of English Studies” 2015, nr 1.
58. Derrida Jacques, *O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, [w:] *idem, O apokalipsie*, Kraków 2018.
59. Derrida Jacques, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, transl. J.P. Leavey, Jr., „Oxford Literary Review” 1984, nr 2.
60. Devitt Ryan, *Foucault and Literature: Finitude, Feigning, Fabulation*, [praca doktorska], University of Waterloo 2014.
61. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 2012, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski.
62. Domeracki Piotr, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Toruń 2018.
63. Doubrovsky Serge, *Textes en main*, [w:] *Autofiction & Cie*, ed. S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune, Nanterre 1993.
64. Dutka Elżbieta, *Heterotopie: o twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. I*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska.
65. Dutka Elżbieta, „*Za, a nawet przeciw*”, czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni, [w:] *Palimpsest : miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomóła, A. Szawerna-Dyrszka, Katowice 2018.
66. Dynkowska Julia, *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*, Łódź 2021.
67. Dziadek Adam, *Ekfrazja*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019.
68. Eakin Paul J., *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey 1985.
69. Eliade Mircea, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
70. Fiut Aleksander, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.
71. Forest Philippe, *Le roman, le je*, Nantes 2001.
72. Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002.
73. Foucault Michel, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010.

74. Foucault Michel, *Czym jest Oświecenie?*, [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000.
75. Foucault Michel, *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*, red. S. Lotringer, New York 1996.
76. Foucault Michel, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016.
77. Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
78. Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
79. Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
80. Foucault Michel, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
81. Foucault Michel, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, transl. R.J. Goldstein, J. Cascaitos, New York 1991.
82. Foucault Michel, *Rządzenie sobą i innymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2018.
83. Foucault Michel, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014.
84. Foucault Michel, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977–1978*, Paris 2004.
85. Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
86. Foucault Michel, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
87. Foucault Michel, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
88. Foucault Michel, *Teatrum Philosophicum*, [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
89. Foucault Michel, *Techniki siebie*, [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000.
90. Foucault Michel, *The Courage of Truth. (The Courage of Self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983–1984*, transl. G. Burchells, Palgrave Macmillan 2011.
91. Foucault Michel, *The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom*, transl. P. Aranov, D. McGrawth, [w:] *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*, New York 1996.

92. Franaszek Andrzej, *Uciekając*, „Dekada Literacka” 1995, nr 2.
93. Franczak Jerzy, *J.M. Coetzee i sztuka przemiany*. „Życie i czasy Michaela K.” w *perspektywie antropotechnicznej*, „Wielogłos” 2021, nr 2.
94. Freundlieb Dieter, *Foucault and the Study of Literature*, „Poetics Today” 1995, nr 2.
95. Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
96. Gielata Ireneusz, *Poetyka żalobnego gestu (wokół Kontenera Marka Bieńczyka)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żalobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk 2021.
97. Glensk Urszula, *Fikcja autobiografii*, [w:] *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Tom 1, część 2. Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2011.
98. Gleń Adrian, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Łódź 2019.
99. Gleń Adrian, *Po stykach, w szczelinach – żeby bardziej być. O metafizyczności Wschodu Andrzeja Stasiuka*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6.
100. Gombrowicz Witold, *Grube nieporozumienie*, [w:] *idem, Varia 2. Polemiki i dyskusje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
101. Gombrowicz Witold, *Ślub*, [w:] *Dramaty*, Kraków 1988.
102. Gombrowicz Witold, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996.
103. Gosk Hanna, *Autobiografizm w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.
104. Gutman Huck, *Rousseau’s Confessions: A Technology of the Self*, [w:] *Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault*, ed. L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, Amherst 1988.
105. Hadot Pierre, *Ćwiczenia duchowe i filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, W. Klenczon, Warszawa 2019.
106. Hamilton Scott, *Foucault’s End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene*, „Milenium: Journal of International Studies” 2018, nr 3.
107. Harpham Geoffrey G., *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago–London 1987.
108. Hedrick Robert E., *Seeing the Unseeable: The Philosophical and Rhetorical Concept of Enargeia at Work in Latin Poetry*, [praca doktorska], Florida State University 2015.
109. Heffernan James A.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.

110. Iser Wolfgang, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
111. Iwasiów Sławomir, *Samochodem, pociągiem, przed siebie...*, „Artpapier” 2011, nr 15–16, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=135&artykul=2936>, data dostępu: 20.08.2023.
112. Jakubowiak Maciej, *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*, Wołowiec 2021.
113. Jarzębski Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
114. Jarzyńska Karina, *Czy jest możliwy marański tekst konwersyjny? Biblia według Artura Sandauera*, „Wielogłos” 2021, nr 2.
115. Jarzyńska Karina, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018.
116. Jaspers Karl, *Filozofia. Tom 2. Rozjaśnianie egzystencji*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2020.
117. Jaudeau Silvie, *Cioran, czyli ostatni człowiek*, przeł. A. Charędziak, Mikołów 2014.
118. Jay Martin, *Granice doświadczenia granicznego: Bataille i Foucault*, przeł. M. Kwiek, [w:] „*Nie pytajcie mnie kim jestem...*” *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań 1998.
119. Kafka Franz, *Pierwsze cierpienie*, przeł. R. Karst, [w:] *idem, Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016.
120. Kaliszewski Wojciech, *Podróże do Dukli*, „Więź” 1998, nr 2.
121. Kapusta Andrzej, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002.
122. Kaszowska-Wandor Barbara, *Współczesne teksty konwersyjne: wokół Elizabeth Costello*, „Wielogłos” 2021, nr 2.
123. Kermode Frank, *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2010.
124. Kłosiński Michał, *Melancholia i styl: o twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014.
125. Kopkiewicz Aldona, *Sąsiedowanie*, „Dwutygodnik” 2020, nr 2, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8733-sasiadowanie.html>, data dostępu: 13.07.2023.
126. Kostyra Maciej S., *Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2015, nr 60.

127. Koza Michał, *Asceza, inność, nomadyzm. O dyskursach etycznych literatury polskiej po 1989 roku*, Warszawa 2021.
128. Kozicka Dorota, *Z perspektywy podróży. Polska proza niefikcyjna po 1989 roku*, „Romanoslavica” 2010, nr 2.
129. Koziołek Ryszard, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016.
130. Krajewska Anna, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9.
131. Krajewska Anna, *Inna teoria*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29.
132. Król Zofia, *Bez echa*, „Dwutygodnik” 2017, nr 219,  
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7328-bez-echa.html>, data dostępu: 13.07.2023.
133. Kudyba Wojciech, *Epifanie w drodze do Babadag*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 4–5.
134. Kundera Milan, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
135. *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Kraków 1986.
136. Kunz Tomasz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019.
137. Lebold Christophe, *A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan's Voice, Personae, and Lyrics*, „Oral Tradition” 2007, nr 1.
138. Lech Jacek, *W kręgu autobiografizmu i eseizowanej prozy. Twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka w latach 1992–2010*, [praca doktorska], Rzeszów 2017.
139. Lejeune Philippe, *Koronka: dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
140. Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski et al., Kraków 2007.
141. Leociak Jacek, *Zapraszamy do nieba. O nawróconych zbrodniarzach*, Wołowiec 2022.
142. Lis Jerzy, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006.
143. Lisak-Gębala Dobra, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków 2016.
144. Lubas-Bartoszyńska Regina, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
145. Lubaszewska Antonina, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.
146. MacIntyre Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame 1981.
147. Madaliński Artur, *Nicość, pamięć, wyobraźnia: o melancholii w prozie Andrzeja Stasiuka*, [praca doktorska], Katowice 2013.

148. Madejski Jerzy, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004.
149. Madejski Jerzy, *Praktykowanie autobiografii*, [w:] *idem*, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017.
150. Maingueneau Dominique, *Dyskurs literacki. Paratopia i scena wypowiedzenia*, przeł. H. Konicka, Warszawa 2015.
151. Man Paul de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2.
152. *Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków 2020.
153. Markowski Michał P., *Fado*, [w:] *idem*, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.
154. Markowski Michał P., *Między widzialnym i niewidzialnym*, [w:] *idem*, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.
155. Markowski Michał P., *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
156. Markowski Michał P., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000.
157. Mattheus Berndt, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, Warszawa 2008.
158. McClure John A., *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.
159. McGushin Edward F., *Foucault's Askēsis. An Introduction to the Philosophical Life*, Evanston 2007.
160. McLuhan Marshall, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2019.
161. Menn Ricarda, Schuh Melissa, *The Autofictional in Serial, Literary Works*, [w:] *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, ed. A. Effe, H. Lawlor, Palgrave Macmillan 2022.
162. Mickiewicz Adam, *Dziela. Tom I*, Warszawa 1993.
163. Milas Tymoteusz, *Przetrwać w niepewnych czasach*, „Nowe Książki” 2014, nr 8.
164. Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
165. Mistrz Eckhart, *Dziela wszystkie*, przeł. W. Szymona, Poznań 2020.
166. Momro Jakub, *Nieśmiertelne ruiny. O eseistyce Marka Bieńczyka*, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.



167. Momro Jakub, *Przemoc przezroczystości*, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, Kraków 2011.
168. Montaigne Michel de, *Próby*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1985.
169. Nalepa Marek, *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu. O pisarstwie Andrzeja Stasiuka*, „Fraza” 1998, nr 3–4.
170. Nawarecki Aleksander, *Naga filozofia*, [w:] *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996.
171. Nawarecki Aleksander, *Pileczka, kluseczka, makaron*, [w:] *Pileczka: studia o ruchu i melancholii*, red. W. Bojda, A. Nawarecki, Katowice 2016.
172. Nelson Ingrid, Gayk Shannon, *Gatunek jako forma życia*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3.
173. Nietzsche Friedrich, *Ludzkie arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2012.
174. Nietzsche Friedrich, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Łódź 2012.
175. Nietzsche Friedrich, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
176. Nietzsche Friedrich, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Warszawa 1905.
177. Nosal Sławomir, *Autobiografia/Autobiofikcja (glosa do autobiografii Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2012, nr 52.
178. Nowacki Dariusz, *Andriusza po melanco wyrusza*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 276.
179. Nowacki Dariusz, *Coraz trudniej kochać*, „Twórczość” 1995, nr 3.
180. Nowacki Dariusz, *Modny samotnik Bawolek. Nazwisko, które wypada znać*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2019, nr 2.
181. Nowacki Dariusz, *Niepochwytność*, „Twórczość” 1997, nr 2–3.
182. Nowacki Dariusz, *Rok z życia Waldemara*, „Twórczość” 2006, nr 3.
183. Nowacki Dariusz, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999.
184. Nowacki Dariusz, *Zmartwiony. O Kontenerze Marka Bieńczyka*, [w:] *Fragmenty dyskursu żalobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk 2021.
185. Nowacki Dariusz, *Zmienia się postać świata*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 1.
186. Nowosielski Jerzy, *Ucieczka na pustynię. Próba opisanie ukrytej świadomości monachizmu prawosławnego*, [w:] *idem, Inność prawosławia*, Białystok 1998.
187. *Nowy słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2002.
188. Nussbaum Martha C., *Loves’s Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York–Oxford 1990.
189. Nycz Ryszard, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
190. Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.

191. Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
192. Nycz Ryszard, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
193. Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996.
194. Nycz Ryszard, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.
195. Olney James, *Memory and narrative: the weave of life-writing*, Chicago–London 1998.
196. Olney James, *Transmogrifications of Life Writing*, „The Southern Review” 1997, nr 3.
197. Orski Mieczysław, *Opiekunowie matek na posterunku*, „Nowe Książki” 2017, nr 12.
198. Peters Gerald, *The Mutilating God: Authorship and Authority in the Narrative of Conversion*, Amherst 1993.
199. Petreu Marta, *The Transfiguration of E. M. Cioran*, [w:] *eadem, An Infamous Past. E.M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*, Chicago 2005.
200. Pieniążek Paweł, *Dwie genealogie: Nietzsche/Foucault*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16.
201. Piróg Mirosław, *William Jamesa filozofia doświadczenia religijnego*, Katowice 2011.
202. Platon, *Kratylos*, przeł. W. Stefański, Wrocław 1990.
203. Ples-Bęben Marta, *Wertykalność marzenia*, [w:] *Gaston Bachelard. Konteksty i interpretacje*, red. M. Ples-Bęben, Katowice 2020.
204. Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1955.
205. Podnieśniński Michał, *Wielkie zamknięcie. Etyczne konsekwencje śmierci człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 4.
206. Połtyn Joanna, *Prywatne światy gnostyczne*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, Rzeszów 2018.
207. Popiel Magdalena, *Praktykowanie uważności i kultura ascezy. O Józefie Czapskim*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4.
208. Popowski Remigiusz, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, [w:] *Filostrat Starszy Obrazy*, przeł. R. Popowski, Warszawa 2004.
209. Poulet Georges, *Criticism and Interiority*, [w:] *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*, ed. R. Macksey, E. Donato, Baltimore–London 1970.
210. Poulet Georges, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. Judyta Zbierska-Mościcka, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998.
211. Przybylski Ryszard, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.

212. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona boskie*, [w:] *idem*, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.
213. Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003.
214. Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.
215. Riley Patric, *Character and Conversion in Autobiography. Augustine. Montaigne, Descartes, Rousseau, and Sartre*, Charlottesville–London 2004.
216. Rilke Reiner M., *Archaiczny tors Apolla*, [w:] *idem*, *Osamotniony na szczytach serca*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006.
217. Rorty Richard, *Wybawienie od egotyzmu: James i Proust jako ćwiczenie duchowe*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2.
218. Rousseau Jean J., *Wyznania*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kraków 2021.
219. Rudnicki Cezary, *Etyka przeciwko moralności. Foucaultowskie studia nad starożytnością i wczesnym średniowieczem*, Kraków 2022.
220. Rura Mateusz, *Nieciągłość myślenia w filozofii Emila Ciorana*, „Kultura i Wartości” 2019, nr 1.
221. Rusinek Wojciech, *Bezradność tekstu*, [w:] *idem*, *Z tekstów i przeciw tekstom. Szkice o najnowszej prozie polskiej*, Wydawnictwo FA-art. Katowice 2016.
222. Rybicka Elżbieta, *Wschód wyobrażalny*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4.
223. Rydz Paulina, „*Kucając w ciepłe zwierząt*”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, Rzeszów 2018.
224. Sendyka Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
225. Sendyka Roma, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
226. Sendyka Roma, *Poczucie kresu, znaczenie końca*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015.
227. Sendyka Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2012.
228. Siwicka Marta, *O miejskiej przestrzeni w obliczu transformacji ustrojowej w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Opowiedzieć (sobie) Polskę. Literackie ślady 1918, 1945, 1989 w szkicach warsztatowych na temat (i obok tematu)*, red. H. Gosk, P. Sadzik, Warszawa 2016.

229. Skrendo Andrzej, *Dwa typy krytyki etycznej i ich pogranicze*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
230. Slavin Sean, *Walking as Spiritual Practice: The Pilgrimage to Santiago de Compostela*, “Body and Society” 2003, nr 3.
231. Sloterdijk Peter, *Gniew i czas*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.
232. Sloterdijk Peter, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.
233. Sloterdijk Peter, *Letarg myślenia. Filozofia i nauka jako ćwiczenie*, przeł. T. Słowiński, Wrocław 2015.
234. Sloterdijk Peter, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
235. Sloterdijk Peter, Heinrichs Hans-Jürgen, *Neither Sun Nor Death*, transl. S. Corcoran, Los Angeles 2011.
236. *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1994.
237. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
238. *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 1995
239. Snochowska-Gonzalez Claudia, *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w poskolonialnej Polsce*, Warszawa 2017.
240. Starobinski Jean, *From “Can One Define the Essay?”*, [w:] *Essayists on the Essay*, ed. C.H. Klaus, N. Stuckey, Iowa 2012.
241. Starobinski Jean, *Marzenia i przemiana*, [w:] *idem, Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000.
242. Starobinski Jean, *Portret artysty jako linoskoczka*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9.
243. Starobinski Jean, *Relacja krytyczna*, przeł. J. Żurowska, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998.
244. Starobinski Jean, *The Style of Autobiography*, transl. S. Chatman, [w:] *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney, Princeton 1980.
245. Starobinski Jean, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.
246. Strączek Bogumił, *Konwersja w kulturze przemocy. Myśl antropologiczno-etyczna René Girarda*, Kraków 2019.
247. Szmidt Olga, *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku*, Kraków 2019.
248. Szubert Mateusz, *Wstyd w dyskursie kulturowym*, „Ethos” 2017, nr 2.

249. Taylor Charles, *Epifanie modernizmu*, przeł. A. Rostkowska, [w:] *idem*, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2012.
250. Taylor Charles, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996.
251. Ulicka Danuta, *Literaturoznawcze dyskursy faktyczne i możliwe (o polskiej literaturze literaturoznawczej)*, [w:] *eadem*, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
252. Ulicka Danuta, „Zwrot” etyczny (O narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza), [w:] *eadem*, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
253. Uniłowski Krzysztof, *Struktury niemożliwe*, „FA-art” 1997, nr 2–3.
254. Urbański Stanisław, Zawadzki Wojciech, *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002.
255. Vigarello Georges, *Historia otyłości*, przeł. A. Leyk, Warszawa 2012.
256. Wagner-Egelhaaf Martina, *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional*, [w:] *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, ed. A. Effe, H. Lawlor, Palgrave Macmillan 2022.
257. Walker Madeline R., *The Trouble with Sauling Around. Conversion in Ethnic American Autobiography, 1965–2022*, Iowa City 2011.
258. Wallace David F., *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska* [w:] *idem*, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2016.
259. Warchala Michał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.
260. Warmbier Adriana, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018.
261. Wierzejska Jagoda, *Metafikcyjne do-twarzanie opowieści o sobie samym*, „Tekstualia” 2006, nr 4.
262. Wilson Rob, *Be Always Converting, Be Always Converted. An American Poetics*, Cambridge–London 2009.
263. Wilson Rob, *Transfiguration as World-Making Practice of Conversion: Being Always Converting as Theo-Poetics from Norman O. Brown to Bob Dylan*, „Wielogłos” 2021, nr 2.

264. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2012.
265. Wittgenstein Ludwig, *Uwagi o religii i etyce*, przeł. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Kraków 1995.
266. Wołk Marcin, *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jankowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004.
267. Wołk Marcin, *Autografia i powtórzenie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2006, nr 2.
268. Wójtowicz Aleksander, *Niemieckie Babadag*, „Kresy” 2008, nr 1–2.
269. Wyka Kazimierz, *Porozmawiajmy o eseju*, [w:] *idem, Szkice literackie i artystyczne*, t. 2, Kraków 1956.
270. Zadura Bohdan, *Owoce natury (i kultury)*, „Twórczość” 1996 nr 11.
271. Zając Antoni, „*Deformacje pamięci wstecznej*”. *Nawroty, nawracania i konwersje w Nawróceniu Andrzeja Kuśniewicza*, „Wielogłos” 2021, nr 2.
272. Zaleski Marek, *Rzeczy w mroku*, „Dwutygodnik” 2022, nr 336, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9501-rzeczy-w-mroku.html>, data dostępu: 17.08.2023.
273. Zarębianka Zofia, *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kieżun, D. Kulesza, Białystok 2010.
274. Zatorski Włodzimierz, *Acedia dziś*, Kraków 2011.
275. Zawadzki Andrzej, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
276. Zawadzki Andrzej, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.
277. Zieniewicz Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

## STRESZCZENIE

### *Asceza, akrobacja, aleturgia. Techniki konwersyjne w twórczości Waldemara Bawołka, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka*

Rozprawa stanowi próbę wyodrębnienia i analizy technik konwersyjnych w prozie Waldemara Bawołka, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka. Badając to zagadnienie, odwołano się do postnietzscheańskich koncepcji autokreacji, przede wszystkim do zaproponowanej przez Michela Foucaulta formuły „technik Siebie”, nawiązującej do stoickich, epikurejskich i kynickich praktyk „troski o siebie”, oraz do antropotechniki Petera Sloterdijka. Narracje wymienionych prozaików zostały zinterpretowane, z jednej strony, jako historie „nawróceń” podmiotów ku nowym, prawdziwszym postaciom siebie, z drugiej, jako medium konwersji. W rozprawie zaproponowano teoretyczny model konwersji, rozumianej jako dokonywanie przez podmiot zwrotów ku swym kolejnym wcieleniom nie tyle pod wpływem metafizycznych atraktorów, ile w odpowiedzi na imperatyw zmiany życia, rodzący się z subiektywnego poczucia ograniczenia i deformacji na skutek działania zewnętrznych sił dyscyplinujących. Tak zdefiniowana konwersja jawi się jako ucieczka od inercyjnej tożsamości, ukształtowanej przez uniformizujące zasady życia zbiorowego. W opozycji do silnie zdeterminowanego, systemowo domkniętego modelu tożsamościowego, w nawiązaniu do Foucaulta, w rozprawie zaproponowano koncepcję podmiotu literackiego (określanego zaimkiem zwrotnym „Siebie”), będącego bytem procesualnym, nieesencjonalnym, samostwarzającym się, podlegającym ciągłym przemianom.

Odwołując się do klasycznych opracowań poświęconych autobiografii i autofikcji, w rozprawie przyjęto założenie, że proza autofikcyjna posługuje się konstrukcjami podmiotu, które szczególnie sprzyjają konwersji. Jak zaznaczono we *Wstępie*, w tego rodzaju narracjach fikcjonalizacja materii biograficznej nierzadko bywa częścią konwersyjnej pracy polegającej na dokonywaniu przez podmiot nawrócenia na prawdziwą postać Siebie. Dlatego tematykę przedstawionych w rozprawie badań wyznacza proza pisarzy wykorzystujących autofikcyjny tryb narracji wielokrotnie, konsekwentnie i w sposób różnorodny, konstruujących swoiste serie tekstów, w których odbywa się nieustanny, transformacyjny dialog między realnymi życiorysami a ich literackimi fantazmatami. Waldemar Bawołek, Marek Bieńczyk i Andrzej Stasiuk należą przy tym do jednego pokolenia polskich pisarzy urodzonych około roku 1960 i debiutujących w latach 90. Owa wspólnota czasu historycznego jest istotna z uwagi na inną łączącą ich cechę, jaką jest stała obecność w ich życiu i twórczości wątków anachoretycznych polegających na prowadzeniu życia poza z góry narzuconymi regułami egzystencji. Wiąże się

to ze stale ponawianymi, konwersyjnymi aktami secesji ze wspólnej dla ich pokolenia rzeczywistości społecznej i podążaniem ku prywatnym, literackim i życiowym heterotopiom.

W pierwszym rozdziale dysertacji zaproponowano teoretyczny model konwersji podmiotów literackich (trójkąt konwersji), odwołując się do Foucaultowskich i Sloterdijkowskich koncepcji zdespiarytualizowanych praktyk ascetycznych jako metod autokreacji. W rozdziale tym sformułowano tezę, zgodnie z którą konwersja licznych, współczesnych podmiotów literackich dokonuje się w powtarzalnych cyklach przemiany, rozpoczynających się **ascezą** podmiotu okaleczonego, niepełnego, naznaczonego poczuciem utraty i ograniczoności, przechodzących fazę **akrobacji** – gwałtownego wyzwolenia energii w geście ucieczki od statycznych, ograniczających form życia wspólnotowego, a kończących się spojrzeniem konwertyty na siebie z pozycji bytu przemienionego, Siebie-innego, istnienia aktualizującego się jako jedna z własnych hipotez. Z perspektywy innego Siebie podmiot odkrywa prawdę o sobie jako bycie nieokreślonym, pozbawionym substancji, zmiennopostaciowym, stale poddanym imperatywowi secesji, ucieczki spod władzy zewnętrznych sił dyscyplinujących. Na gruncie literackich praktyk konwersyjnych odkrywanie owej prawdy wiąże się z uruchomieniem przez podmiot procedur **aleturgii**, polegających na nieustannym wydobywaniu (wyznawaniu) i renegocjowaniu prawdy o sobie w sferze napięć między secesjonistyczną pozycją akrobaty a inercyjnymi siłami społecznie ukształtowanego *habitusu*. Przydatność modelu konwersji, skonstruowanego na podstawie tak zarysowanej tezy została poddana próbom interpretacyjnym w kolejnych trzech rozdziałach. Twórczość Waldemara Bawołka posłużyła do egzemplifikacji literackich technik ascetycznych, pisarstwo Marka Bieńczyka ukazano jako fenomen akrobatyczny, natomiast z prozy Andrzeja Stasiuka wydobyto przede wszystkim wątki aleturgiczne. Przyjęcie takiej konstrukcji rozprawy nie oznacza, że nie jest możliwe wyodrębnienie w twórczości wymienionych pisarzy wszystkich trzech faz procesu konwersji (ascezy, akrobacji, aleturgii). Dlatego też w każdym rozdziale obok tematu wiodącego zasygnalizowano możliwe drogi interpretacji prowadzące do ukazania pełnego cyklu konwersyjnego.

W rozdziale drugim zaproponowano odczytanie utworów Waldemara Bawołka w kontekście kynickiego, ascetycznego modelu „innego życia”, poddanego reinterpretacji w tekstach Foucaulta i Sloterdijka. Punktem wyjścia analizy pisarstwa ciężkowickiego prozaika jest charakterystyka recepcji jego twórczości oraz rozpoznanie tych elementów jego biografii twórczej, które w istotny sposób wiążą się z ascetycznymi postawami reprezentowanymi przez autofikcyjne podmioty jego tekstów. Nawiązując do koncepcji „ja” sylleptycznego, podjęto próbę odczytania prozy Bawołka jako jednocześnie produktu praktyki pisarskiej i medium



transformacji podmiotu. Przyjęcie takiej podwójnej perspektywy pozwoliło skonstatować, że autofikcyjne instancje w prozie Bawołka służą autokreacji podmiotu autorskiego; literackie osoby uprawiają ascezę w imieniu autora i niejako w jego zastępstwie. Przedstawiane w twórczości pisarza z Cieżkowic kyniczne praktyki „innego życia”, realizowane wedle zasad bezwstydnosci, ubóstwa, czujności i suwerenności, dzięki sięgnięciu po konwencję autofikcji, jawią się poniekąd również jako elementy realnego wzorca życiowego. W rozdziale ujawniono ponadto konwersyjny charakter interdyskursywnych związków pomiędzy ideałem „innego życia” w jego klasycznej Diogenesowskiej formie a wzorcem etycznym wyłaniającym się z całościowej lektury prozy Bawołka.

W rozdziale trzecim, poświęconym technikom akrobatycznym w twórczości Marka Bieńczyka, podjęto próbę wyjaśnienia, w jaki sposób początkowo dwuwarsztatowe (akademickie i literackie) pisarstwo autora *Terminala* ewoluowało w stronę hybrydycznej, wielogatunkowej formuły eseistycznej. Nawiązując do Sloterdijkowskiej wizji życia teoretycznego (*bios theoreticos*), ewolucję tę przedstawiono jako wyraz postawy niechętniej tworzeniu spójnych teoretycznych ram dyskursu naukowego oraz konstruowaniu wyraźnie określonej tożsamości człowieka nauki. Postawa ta znalazła wyraz w coraz wyraźniejszym ujawnianiu się w eseistyce Bieńczyka podmiotów sylleptycznych, umieszczanych w heterotopijnych przestrzeniach akrobatycznego aktywizmu (stanowiącego alternatywę dla letargicznej postawy „człowieka teoretycznego”). Dokonano także charakterystyki uprawianej przez Bieńczyka formy eseju oraz funkcjonujących w jej obrębie mikrogatunków – „fugi” i „kontenera”. Wykazano, że struktura utworów eseistycznych autora *Terminala* stanowi odwzorowanie i jednocześnie regułę ćwiczeniową procesualnego podmiotu – bytu oscylującego pomiędzy różnymi postaciami istnienia. Osobne miejsce poświęcono interdyskursywności eseistyki Bieńczyka, wskazując, że jej wymiar akrobatyczny podporządkowany jest zasadzie konwersji rozumianej jako gwałtowne przejścia od uwięzienia (w języku, teorii, konwencji, gatunku, tradycji) ku chwilowym wyzwoleniom dzięki ucieczkom w cudze, artystycznie wykreowane przestrzenie.

Rozdział czwarty stanowi efekt poszukiwania w prozie Andrzeja Stasiuka konwersyjnych technik aleturgicznych, to jest metod transformacji podmiotu poprzez wydobywanie na światło dzienne subiektywnej prawdy w opozycji do prawd ustanawianych przez wiodące dyskursy władzy-wiedzy. Autobiograficzne wyznania autora *Fado* dotyczące jego życiowej anachorezy, jaką było porzucenie warszawskiej metropolii i zamieszkanie na głębokiej prowincji Beskidu Niskiego, stanowią punkt wyjścia interpretacji anachoretycznych postaw autofikcyjnych i fikcyjnych postaci w twórczości Stasiuka. Momenty konwersyjne w życiu owych podmiotów

nie polegają na pozytywnej rewelacji sensu istnienia, lecz na podważaniu wszelkich z góry narzuconych sensów oraz na podnoszeniu obrazów upadku, rozpadu, nicości do rangi objawień. Aleturgiczne procedury stosowane przez podmioty tekstów Stasiuka sprowadzają się do podważania prawomocności wiodących dyskursów; stanowią próby wydobywania „głębinowego” sensu na drodze zdejmowania i odrzucania kolejnych warstw dyskursywnego „nadkładu”. Tak rozumiana „metoda geologiczna” Stasiuka prowadzi do objawień negatywnych, swoistych epifanii nicości, nawiązujących do tradycji apofatycznej (w tym do *via negativa* Emila Ciorana).

Jak wskazano w *Zakończeniu*, próba wpisania wybranych, autofikcyjnych narracji w model trójkąta konwersji, którego zasadniczymi elementami są asceza, akrobacja i aleturgia, dowiodła, że opisane w rozprawie „nawrócenia” autofikcyjnych podmiotów są procesami cyklicznymi, stale reprodukcjami się wskutek twórczych interakcji pomiędzy poszczególnymi postaciami Siebie. W obrębie cyklu konwersji analizowane podmioty podejmują próby stworzenia nowych, prawdziwszych wersji Siebie, odrzucając jednocześnie każdą stabilną formę tożsamości. Wykazano, że autofikcyjność (dzięki balansowaniu podmiotów między bytem empirycznym a fantazmatami) oraz inderdyskursywność (będąca sposobem ucieczki poza dotychczasową świadomość) wspomagają ów konwersyjny, samoreprodukujący się ruch.

## ABSTRACT

### *Asceticism, Acrobatics, Alethurgy: Conversion Techniques in the Works of Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk and Andrzej Stasiuk*

This dissertation attempts to discover and analyse conversion techniques in the works of Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk and Andrzej Stasiuk. The study applies the post-Nietzschean concepts of self-creation, primarily Michel Foucault's formula of "technologies of the Self" (based on stoic, epicurean and kynical practices of caring for oneself) and to Peter Sloterdijk's anthropotechnics. On the one hand, the narratives of these prose writers have been interpreted as stories of subjects' transformations into new, more authentic forms of themselves, and on the other, as a medium of such conversions. According to the conversion model proposed in the dissertation, conversion is not an answer to a metaphysical call. The imperative of life change arises here from a subjective sense of being limited and deformed by external, formative powers. Conversion thus appears to be primarily an escape from an inert identity shaped by social principles of subjectivation. In opposition to a firmly determined, closed model of identity, in reference to Foucault, the dissertation proposes a concept of a literary subject (referred to by the reflexive pronoun "Self"), a processual, non-essential, self-fashioned entity, subject to constant conversions.

In relation to classic studies on autobiography and autofiction, the dissertation assumes that autofictional prose develops a specific type of subject that is particularly prone to conversions. As mentioned in the *Introduction*, in such narratives, a fictionalisation of the biographical matter is often part of the subject's conversion, understood as turning from a false self to an authentic one. Therefore, the subject matter of the research consists of works by writers who use the autofictional narrative mode repeatedly, consistently, and in a variety of ways. The selected authors construct a series of texts in which a constant, transformative dialogue is established between their autobiographical facts and fictional elements. Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk and Andrzej Stasiuk belong to the same generation of Polish writers (born around 1960, debuting in the 1990s). This shared experience of historical time is significant, particularly in the context of anachoretic motives in their real biographies and their narratives, which is related to systematically repeated (both by them and their characters) acts of secession from collective forms of life and pursuit of private heterotopias.

In the first chapter of the dissertation, a theoretical model of literary conversions (the conversion triangle) has been developed, drawing on Foucault's and Sloterdijk's concepts of modern, despiritualised ascetic practices as methods of self-fashioning. Conversions of

numerous contemporary literary subjects are assumed to occur in repetitive cycles of transformation, which begin from **ascetic** practice – exercises performed by mutilated, limited, incomplete selves. This is followed by the **acrobatic** phase of conversion – an abrupt release of energy in a gesture of escape from the subjugating, restrictive forms of living. Finally, the subjects become transformed beings, existences that actualise themselves as their hypothetical existence (“the other selves”). From the other self’s perspective, the subject discovers its true nature: being indefinite, devoid of substance, changeable, an outsider who permanently escapes from imposed, restrictive forms of living. Within the literary conversion practices, this discovery is linked with the activation of **alethurgy**, consisting of continual unearthing and renegotiating the truth about oneself, which takes place in a sphere of tensions between the secessionist position of an acrobat and a socially-constructed, inert identity. The following three chapters test this model. Waldemar Bawołek’s works are used to exemplify literary ascetic techniques. Marek Bieńczyk’s writing is presented as an acrobatic phenomenon. Alethurgical themes are highlighted in Andrzej Stasiuk’s prose. Such a construction of the dissertation does not mean that it is impossible to distinguish all three phases of the conversion process (asceticism, acrobatics, and alethurgy) in the individual works of the three authors. Consequently, each chapter, alongside its main theme, outlines crucial elements of the complete conversion cycle.

The second chapter proposes reading Waldemar Bawołek’s works in the context of the kynical ascetic model (“the other life”), as it was described by Foucault. The first section of the chapter commences with an analysis of Bawołek’s reception and artistic biography, conducted in light of his autofictional narratives. In connection with the concept of the sylleptic subject, an attempt was made to read Bawołek’s prose as both a product of writing practice and a medium of personal transformations. By adopting such a double perspective, the study argues that autofictional instances in Bawołek’s prose are designed for the author’s self-fashioning; literary personages practice asceticism in the author’s name and in his stead. The kynical practice of “the other life” presented in Bawołek’s works (based on principles of shamelessness, poverty, vigilance and sovereignty) can be perceived simultaneously as a product of the fiction and as a real-life practice, which is a consequence of the dual status of autofictional subjects. Moreover, the chapter reveals the transformative power of the interdiscursive relationship between the ideal of kynical life in its classic, Diogenesian form, and the ethical pattern emerging from the entire body of Bawołek’s work.

In the third chapter, devoted to acrobatic techniques in Marek Bieńczyk’s prose, an attempt was made to explain how his initially two-handed (academic and literary) writing evolved into

a hybrid, multi-genre essay formula. In light of Sloterdijk's concept of theoretical life (*bios theoreticos*), this evolution was presented as an expression of Bieńczyk's reserve for the coherence and objectivity of academic discourses and for the "lethargic" personality of the academic. This approach is articulated by the increasing appearance of subjective, autofictional personas in Bieńczyk's essays. His literary subjects are placed in heterotopic spaces of acrobatic activism (an alternative to the lethargic attitude of *homo theoreticus*). Furthermore, the structure of Bieńczyk's essays and his micro-genres (a "fugue" and a "container") were analysed. The study demonstrates that the construction of Bieńczyk's essays corresponds to his unstable, multiform, relocating selves. The form of the essay reflects a character of training practises performed by Bieńczyk's autofictional subjects. A separate section of the chapter is devoted to the interdiscursivity of Bieńczyk's prose. This part concludes that the acrobatic dimension of autofictional selves is subordinated to the conversion principle, understood as a rapid transition from imprisonment (in language, theory, convention, genre, tradition) to temporary liberations – flights to spaces created by other artists.

The fourth chapter stems from a search for alethurgic conversion techniques in Andrzej Stasiuk's prose, i.e. for methods of transforming the subject by bringing to light the truth, as opposed to false truths of dominant power/knowledge discourses. Stasiuk's autobiographical confessions about his *anachoresis* (relocating from Warsaw to the remote province of the Low Beskids) set a context for interpreting conversion motives in his fictional and autofictional narratives. In this prose, conversion is not about a positive revelation of life sense but about undermining all predetermined meanings and elevating images of decline, disintegration, and nothingness to the rank of revelation. Stasiuk's alethurgical procedures question the legitimacy of predominant discourses of tradition and progress. The writer attempts to extract the "deep" meaning by removing layers of the false truths, the needless discursive "overburden". This "geological method" leads to negative revelations – epiphanies of nothingness – bringing Stasiuk's prose close to the apophatic tradition (particularly Emil Cioran's *via negativa*).

As the study concludes, the attempt to fit the selected autofictional narratives into the three dimensions of the conversion model (asceticism, acrobatics and alethurgy) proved that autofictional conversions are cyclical processes, constantly reproduced as a result of creative interactions between various incarnations of the self. Within the conversion cycle, the analysed subjects attempt to create new, authentic versions of themselves and reject all stable forms of identity. The dissertation demonstrates that the autofictional construction of the subjects (the selves' roaming between biography and fiction) and interdiscursivity (as a method of escaping from a stable identity) supports the self-replicating conversion process.