

Kinga Siatkowska-Callebat  
Wydział Polonistyki, Sorbonne Université

## Epitafia dla romantyzmu polskiego na przełomie lat 80. i 90. XX wieku

Tadeusz Konwicky w liście z 1 maja 1987 roku skierowanym do Zespołu Filmowego „Perspektywa” pisał:

Otóż prowadząc dwukrotnie seminaria z literatury polskiej w Paryżu doszedłem jeszcze raz do wniosku, o którym się powszechnie mówi, ale z którego nie wyciąga się żadnych konsekwencji. Tłumacząc zagranicznym intelektualistom nieprzetłumaczalność naszej literatury, wyjaśniając im zawiłości naszej najnowszej historii, egzemplifikując psychikę Polaków, zrozumiałem w którymś momencie bardzo dotkliwie, co znaczy w naszych losach zjawisko nazywane polskim romantyzmem. Nasz romantyzm, siłą geniuszu wieszczów, przekształcił się w coś w rodzaju religii narodowej [...] i ta nasza podległość imponderabiliom etyczno-narodowym jest zupełnie niezrozumiała dla obcych.

[...] Chciałbym zrobić film, który stałby się kluczem do polskości, do polskiego szaleństwa, do polskiej tajemnicy. Pragnąłbym pójść jak najgłębiej w tę niezrozumiałą polskość, aż stałaby się w końcu zrozumiała, dla obcych i dla nas samych. [Zwolanowska 2008: 209]

Od momentu napisania tego listu minęło już ponad trzydzieści lat. Film został zrealizowany i stanowi niewątpliwie ważne ogniwo w polskim dialogu ze spuścizną romantyczną. Czy powiódł się podwójny zamiar Konwickiego wobec dzieła Adama Mickiewicza: wytłumaczenia go Polakom i przetłumaczenia dla potrzeb obcokrajowców (dwustopniowego, bo z języka polskiego na obcy i z języka dramatu romantycznego na filmowy)? Trudno dziś orzec jednoznacznie. Jednak ponieważ od lat prowadzę w Paryżu seminary i wykłady z polskiej literatury najnowszej dla francuskich studentów, borykam się z tym samym problemem co autor *Kompleksu polskiego*. Jeśli więc przyjąć, iż romantyzm jest „niekoniecznie najważniejszą i z pewnością niejedyną tradycją kształtującą naszą wyobraźnię, język i sferę symboliczną”<sup>2</sup>, to – z perspektywy, jaką daje praca dydaktyczna i naukowa poza granicami kraju – okazuje się, że jest to właśnie ta tradycja, bez której znajomości trudno cudzoziemcom zrozumieć polską kulturę XX i XXI wieku. Śmiały projekt prowadzenia kursów z historii literatury polskiej w porządku achronologicznym (poczynając od współczesności, a na średniowieczu kończąc), dyktowany dostępnością językową tekstów, powiódłby się, gdyby nie... właśnie: romantyzm [Siatkowska-Callebat 2020].

Ćwierć wieku po Konwickim Bernadetta Kuczera-Chachulska [2013: 31] pisze:

Kultura polska i świadomość polska pozbawione samowiedzy wynikającej ze znajomości literatury pierwszej połowy

- 1 W momencie powstawania filmu tłumaczenie na język francuski istniało tylko w XIX-wiecznej anachronicznej wersji. Przekład, pióra Michała Masłowskiego i Jacques'a Donguy, został opublikowany przez wydawnictwo L'Âge d'Homme dopiero w 1992 roku, zaś w 1999 roku nakładem wydawnictwa Noir sur Blanc ukazało się tłumaczenie Roberta Bourgeois ze wstępem Andrzeja Wajdy. Jedynie wersje obcojęzyczne dramatu, jakie odnaleziono dla potrzeb filmu, to angielska i rosyjska (por. wypowiedź Tadeusza Konwickiego po premierze filmu w Moskwie [Kaniecki, Spejna, red. 2008: 217]). Na gruncie francuskim *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* Tadeusza Konwickiego omówiona została przez Agnieszkę Grudzińską [2000].
- 2 Cytat z tekstu organizatorów seminarium *Romantyzm późnej nowoczesności*, Gułtowy 11-12 grudnia 2017, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

XIX wieku walą się w gruzu jak budowla, ze środka której wyrwano najistotniejszą jej część.

Konstatacja ta staje się szczególnie czytelna, kiedy mierzymy się z przedstawianiem kultury – nawet tej wyrastającej z „globalnej wioski” – odbiorcy za granicą, który nie zna literatury polskiej 1. połowy XIX wieku. Trudno mu w pełni zrozumieć kontynuatorów i szyderców wpisujących się w „długie trwanie” polskiego romantyzmu, a rok 1989 nie wprowadza w tej kwestii większych zmian. Taki problem pojawia się przy czytaniu dzieł Jerzego Pilcha, Andrzeja Barta, Izabeli Filipiak, Ignacego Karpowicza, Dawida Bieńkowskiego, Michała Witkowskiego, Sylwii Chutnik, Szczepana Twardocha ... Nie wspominając już o książkach, które powracają do zmitologizowanych konceptów tej epoki, jak chociażby Wielka Emigracja: *Jul* Pawła Goźlińskiego czy *Matka Makryna* Jacka Dehnela. I jak to często bywa, z doświadczenia dydaktycznego zrodził się pomysł badawczy poświęcony obecności romantyzmu w polskiej prozie po 1989 roku.

Niniejszy tekst dotyczy pierwszego, przełomowego okresu, z którego wybieram trzy zdecydowanie odmienne teksty kultury: pierwszy z nich to film Konwickiego, *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989), będący adaptacją dzieła romantycznego, dwa kolejne to powieści Barta, *Rien ne va plus* (1991), i Pilcha, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna* (1993), różniące się ilością sygnałów intertekstualnych i stopniem relacji filiacyjnej z dziełem romantyków<sup>3</sup>. Punktem odniesienia będzie dla wszystkich trzech słynny esej Marii Janion pt. *Zmierzch paradygmatu*<sup>4</sup>, choć tylko jedną z prezentowanych tu pozycji można traktować jako rzeczywistą reakcję na proponowane wówczas przez badaczkę tezy – film Konwickiego powstał wcześniej i sam stanowił pożywkę dla proponowanych przez Janion diagnoz polskiej kul-

3 Odnoszę się tu do ustaleń usystematyzowanych przez Żanetę Nalewajk [2012].

4 Warto przypomnieć, iż teza zawarta w tekście, który otwiera książkę *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?* (1996), pojawia się już we wcześniejszych publikacjach Marii Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej* (1989), *Pośmiertne życie Konrada Wallenroda* (1990), oraz w rozmowach publikowanych w prasie w latach 1991-1993 [por. Rabizo-Birek 2012; Plata 2017].

tury, natomiast powieść Barta ukazała się w tym samym czasie i przynosi podobne konstatacje, ale raczej nie żywi się jeszcze wypowiedziami Janion. Tekstów tych nie dotyczą także późniejsze nawroty i rewizje odnoszące się do aktualności paradygmatu romantycznego, dokonane przez samą autorkę *Projekt krytyki fantazmatycznej* i innych badaczy, a wśród nich: Agatę Bielik-Robson [2008], Magdalenę Rabizo-Birek [2012], Arkadiusza Bałajewskiego [2015] czy Tomasza Platę [2017], autora książki o znamiennym tytule *Pośmiertne życie romantyzmu*. Interesują mnie zjawiska, które określam tu jako „epitafia”, wyrażające przekonanie o schyłkowości nie tyle romantyzmu, ile wytworzonego przezeń paradygmatu, i oddające mu, w różnym stopniu i w rozmaitych językach, rodzaj hołdu, należnego formacji, która od 1. połowy XIX po koniec XX wieku kształtowała w rytmie pulsacyjnym polską tożsamość.

### 1. Epitafium pierwsze – przetłumaczyć *Dziady* na język filmowy (1989)

Cytowany na wstępie fragment z pierwszej eksplikacji *Lawy* umieściłam tu z pełną świadomością tego, iż jest to pismo oficjalne, sporządzone przez Konwickiego w celu przekonania komisji, uśpienia czujności cenzury, skierowania jej uwagi na motywacje nie tyle może fałszywe, ile z pewnością niejedyne, jakie leżały u podstaw tego projektu filmowego. Przemysław Kaniecki [2008: 22] w książce poświęconej *Lawie* przypomina, że pomysł ekranizacji *Dziadów* zrodził się znacznie wcześniej, bo w ciemną noc stanu wojennego, a realizacji towarzyszyło przekonanie reżysera-pisarza o nadchodzącym kolejnym „bezkrwawym powstaniu” Polaków, „insurekcji w sferze samoświadomości”<sup>5</sup>. Kaniecki [2008: 20-21] idzie nawet dalej, twierdząc, że „owo «powstanie» w połowie lat osiemdziesiątych było nie tylko przewidywalne czy przeczuwalne [...], ale wręcz programowane przez adaptatora, wierzącego jeszcze wówczas w moc sztuki”.

5 Cytat z publikacji Konwickiego *Wschody i zachody księżycy* [cyt. za: Kaniecki 2008: 19].

Nie miejsce tu, by rozważać słuszność tezy o przewidywalności przełomu 1989 roku, ale, niezależnie od tego, czy Konwicki widział w *Lawie* reinkarnację *Konrada Wallenroda*, czy nie<sup>6</sup>, stwierdzić należy, iż film ten stał się jednym z ważniejszych wydarzeń kulturowych towarzyszących transformacji (niebagatelną rolę odegrała projekcja na XVI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie w lipcu 1989 roku<sup>7</sup>), otrzymał wiele nagród i odznaczeń i wszedł – przynajmniej na czas jakiś – do kanonu kultury polskiej. Wiele lat później to właśnie film Konwickiego, a ściślej mówiąc *Wielka Improwizacja* w wykonaniu dojrzałego Gustawa Holoubka, pojawi się jako eksponat otwierający trzon wystawy *Późna polskość* w U-jazdowskim (Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie) między 31 marca a 6 sierpnia 2017 roku<sup>8</sup>. Czy można jednak uznać ten film za „epitafium” dla romantyzmu? Projekt, zapoczątkowany w roku 1981, i jego realizacja, osiem lat później, mają z pewnością inne podłoże i inny wydźwięk. Czy *Lawa* pokazuje nieustanną aktualność dramatu Mickiewicza w polskiej kulturze końca XX wieku, czy, wskazując na to, co jest od dziesięcioleci motorem przemian, żegna się z modelem, który spełnił już swoją misję – jak twierdzi Janion [1991: 6] we wstępie do *Projektu krytyki fantazmatycznej*?

Okazało się przecież, w końcu dość nieoczekiwanie, że film Konwickiego, którego premiera odbyła się jesienią 1989 roku, zapowiedział symboliczne zamknięcie wielkiej epoki w kulturze polskiej, epoki panowania jednolitego stylu romantyczno-symbolicznego<sup>9</sup>.

- 6 *Lawa* wchodzi na ekrany na jesieni 1989 roku, rozmija się więc z transformacją ustrojową. Sam Konwicki rozczarowany jest faktem, iż przemiany polityczne przysłoniły wywrotowy charakter jego dzieła, a premiera minęła bez echa [por. Konwicki 1989a].
- 7 Stanowiło to o randze filmu w Polsce. Przyjęcie w Moskwie nie należało natomiast do udanych [por. Kaniecki 2008: 123].
- 8 Kwestia, na ile eksponat ten jest czytelny dzisiaj, pozostaje otwarta. Ewa Toniak [2017] pisze: „Wielka Improwizacja, o twarzy i głosie Gustawa Holoubka, w równie nieidentyfikowalnym filmie *Lawa* Konwickiego, dla młodego pokolenia pozostanie nieczytelna”.
- 9 Co ciekawe, sama Janion nie powróci już do tezy o zamykaniu epoki symboliczno-romantycznej w filmie Konwickiego w rozdziale *Krwotok Lawy*, poświęconym filmowi kilka stron dalej w tej samej publikacji [Janion 1991: 170-174].

Kwestię tę rozważano już wielokrotnie, nawiązywał do niej też sam Konwicki (choćby w wywiadzie o znamienym tytule *W szponach romantyzmu* [Konwicki 1988]), rzadko jednak dając odpowiedź jednoznaczną. Symptomatyczne jest tu również wyznaczenie cytowanego już wcześniej Kanieckiego [2008: 25], który pisze: „Przyznaję, nie jest to dla mnie oczywiste, gdzie przebiega granica pomiędzy stosunkiem prześmiewczym a szacunkiem Konwickiego dla romantyzmu w latach osiemdziesiątych”. Nawet jeśli prześledzimy wypowiedzi samego Konwickiego, niewiele się wyjaśni. W wywiadzie z czerwca 1989 roku autor *Lawy* mówi:

Nie zależy mi na tym, aby na nowo uaktywniać to wszystko, co niesie nasza tradycja romantyczna. Ale nie chciałbym jej dezawuować. Mnie się po prostu wydaje, że ekranizacja „Dziadów”, na którą czeka się u nas od dawna, powinna, jeśli to możliwe, przedstawić nasz portret duchowy. Albo lepiej: powinna być testem, który pokaże, jak wyglądamy, kim naprawdę jesteśmy. [Konwicki 1989c]

Postaram się więc pokazać także swoje stanowisko. Proponuję skupić się na jednym, acz istotnym dla interpretacji filmu, elemencie: klamrze konstruującej całość.

Uderza nas na wstępie niejednorodność gatunkowa *Lawy* Konwickiego – reżyser miesza koloryt i konwencje, tworzy dzieło otwarte i fragmentaryczne – istny „film romantyczny” (filmowy odpowiednik dramatu romantycznego), przechodzący płynnie od sekwencji filmu grozy (noc Dziadów, tajemniczy Pan-Belzebub, mknący w szarej poświacie czy w blasku księżyca), recytacji teatralnych z przebitkami czarno-białych zdjęć i filmów dokumentalnych (najbardziej znanym przykładem jest tu ewokowany już fragment Wielkiej Improwizacji w wykonaniu Holoubka), sekwencji fantasmagorycznych (Anioł w rozmaitych odsłonach, orzeł na tle wschodzącego słońca), aż po fragmenty utrzymane w konwencji realistycznej, zarówno kostiumowe, jak i współczesne (demonstracje, msza przed Pałacem Kultury i Nauki, tłum wychodzący z bramy wytwórni filmowej). Pozorny chaos kryje w sobie jednak konstrukcję precyzyjną i konsekwentną: klamrowo

ujęty ciąg sekwencji – a nie jedynie „spojrzenie Poety z Góry Trzykrzyskiej” na Wilno, jak to przedstawia wnikliwy autor monografii poświęconej filmowi [Kaniecki 2008: 50] – wpisuje niejako w serię „nawiasów” dramat Mickiewicza.

Film otwiera idący od prawej ku lewej ruch kamery obejmujący pejzaż miejski w oświetleniu porannym, spojrzenie starego poety z góry na Wilno, przebitka na dworek, z którego ktoś wychodzi, zasłaniając źródło światła, słychać powolne kroki i głos wyłaniającego się z mroku poety – to „Przedmowa” do III części *Dziadów* – po czym widok pędzącego w travellingu Pana-Belzebuba, orzeł rozwijający we wschodzącym słońcu skrzydła, wreszcie Anioł, schodzący – też z góry – na współczesną Warszawę. Po anonimowych blokach mamy widok na centrum z łatwo rozpoznawalnym Pałacem Kultury i Nauki; tym razem kamera przechodzi z lewej do prawej, jakby powracając w ruchu wahadłowym<sup>10</sup>. I tu dopiero pojawia się czołówka. Dalszy ciąg „Przedmowy” powróci dopiero w epilogu, znów w wykonaniu starego poety, stojącego przed tym samym dworkiem. Uzupełniać go będą przebitki na tłum warszawski, wychodzący z bramy wytworni filmowej [por. Kaniecki, oprac. 2020], na pochodzie i na mszy Jana Pawła II przed Pałacem Kultury i Nauki, widzianym tym razem z bliska – kamera, oddalając się, unosi się ponad tłumem. I znów pejzaż wileński, w takim samym ruchu kamery, choć w innym oświetleniu, znów poeta, smutno spoglądający z góry na miasto, i wreszcie wzlot orła na tle słońca. Sekwencje, niemalże jak w odbiciu lustrzanym: Wilno – poeta – dworek – Pan-Belzebub – orzeł – Warszawa, dają w epilogu ciąg: dworek – Warszawa – Wilno – poeta – orzeł, i są jak powolne schodzenie (i wychodzenie) w głąb mitycznego rdzenia tożsamości polskiej. Klamra zamykająca nie jest jednak tożsama z otwierającą, a różnice, choć niewielkie, są znaczące: brak w sekwencji końcowej postaci Pana-Belzebuba, widok na Warszawę jest inny, bo w tłumie na ulicy widzimy aktorów, którzy właśnie odegrali dramat, zaś orzeł kończy wreszcie wielokrotnie rozpoczynany ruch, który powracał jako leitmotyw filmu w sym-

10 Jednocześnie tworzy jasną relację pomiędzy Wilnem i Warszawą, o której pisano wielokrotnie w komentarzach do filmu.

bolicznym zawieszeniu (nie było dotąd jasne – zrywa się ów orzeł do lotu czy tylko sennie przeciąga?). To przekaz o Polakach, którzy aktywnie tworzą pod koniec lat 80. własną historię, komentowany słowami Mickiewicza<sup>11</sup>. Najważniejsze jednak wydaje się owo kłamrowe zdystansowanie się wobec tekstu dramatu, który w ostatecznym wydzwiewku traci swą moc „wampiryczną” (brak tu Pana-Belzebuba, przed którym uciekała w pędzie kamera).

Ostatnią wreszcie, drobną, a znaczącą, zmianą jest końcowe ujęcie poety, przechodzące z profilu na *en face* na tle intensywnej zieleni. Oba ujęcia dość czytelnie nawiązują do znanych portretów Mickiewicza: pierwsze przypomina *Mickiewicza na Judahu skale* Walentego Wańkowicza (1828), drugie świetnie znany dagerotyp z 1842 roku czy jeszcze późniejszą fotografię („Adam Mickiewicz z laską pielgrzyma” z 1853 roku). W jednym krótkim ruchu kamery przechodzimy od Mickiewicza z okresu pisania dramatu do znanego nam z ostatnich lat jego życia. O ile więc narracja prowadzona jest w filmie przez trzech głównych bohaterów: zbiorową „ławę” społeczeństwa polskiego, Mickiewicza i Konwickiego [Kaniecki 2008: 49]<sup>12</sup>, o tyle kadr końcowy skupia się wyraźnie na tym ostatnim: Mickiewiczowi oraz rozstającym się już z własną twórczością Konwickim – *Lawa* to film o historii zmagania autora *Małej apokalipsy* ze spuścizną romantyczną, starający się ustanowić zamknięcie tych walk<sup>13</sup>. Tak pojmuje też zakończenie filmu Tadeusz Sobolewski [2015], który pisze w tekście opublikowanym w 2015 roku:

Pożegnaniem romantycznego mesjanizmu w kinie polskim była *Lawa* Tadeusza Konwickiego z 1989 roku. Konwicki

11 „[...] a do litościwych narodów europejskich, które płakały nad Polską jak niedołążne niewiasty Jeruzalemu nad Chrystusem, naród nasz przemawiać tylko będzie słowami Zbawiciela: «Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą.»” [Mickiewicz 1955: 119].

12 Mówił o tym wielokrotnie także sam Konwicki [2015].

13 Na ile złożona jest w 1989 roku dla autora *Lawy* próba wyzwoleń od „demonów romantyzmu”, świadczyć może jego twórczość literacka z tego okresu (choćby *Bohni* z 1987 roku). Serdecznie dziękuję profesorowi Arkadiuszowi Bałajewskiemu za zwrócenie mi na ten fakt uwagi. Warto też dodać, że *Lawa* jest ostatnim filmem Konwickiego. (Później napisze on już tylko *Zorze wieczorne*, *Czytadło* i *Pamflet na siebie*). Przekonanie, iż filmem tym reżyser zamyka twórczość własną, odczytać można także w przeprowadzonych z nim wywiadach.



pozwolił sobie na zuchwałość: zakończył misterium happy endem. Stary Konrad deklamuje jeszcze wstęp Mickiewicza do *Dziadów*: „Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu z tym, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy...!” Obraz jednak mówi co innego: ten naród już nie cierpi. [...] W 1989 nie byliśmy ogarnięci romantyczną gorączką. Nie było rewolucji. [...] Coś przygodnego, normalnego, świeckiego stało się z nami i z krajem.

I rzeczywiście, te ostatnie kadry współczesne, wplecione początkowo jako krótkie przebitki do tramy głównej XIX-wiecznego dramatu, które w tym fragmencie stają się wątkiem podstawowym filmowej narracji (istotna różnica dotyczy także kolorytu – wcześniejsze przebitki były czarno-białe, końcowe kadry z współczesności są już kolorowe), podważają jednocześnie status dramatu Mickiewicza. Jak pisze Sobolewski [2015], z którym skłonna jestem zgodzić się na całej linii:

Po skończonym dramacie widzimy bramę wytwórni filmowej i ekipę *Lawy*, reżysera, aktorów. Przed chwilą byli uczestnikami narodowego obrzędu, teraz są zwykłymi przechodniami. Oto koniec narodowego kompleksu.

A jednak zadumany poeta w ostatnim ujęciu filmu i błazeńsko kłaniający się kilka kadrów wcześniej Konwicki, w adidasach i kurtce, to różne twarze tej samej postaci. I takie właśnie wydaje się jego epitafium Anno Domini 1989 dla romantyzmu polskiego – pełne szacunku i zadumy, a zarazem unoszące nonszalancko czapkę z daszkiem i pomykające ku swoim celom w sportowych butach na nogach sześćdziesięcioletniego reżysera, który mógłby powiedzieć, iż dramat Mickiewicza, jakże aktualny w przeciągu całego ostatniego wieku, odegrał się właśnie w swej ostatniej odsłonie (znamienna tu jest rola mszy papieskiej u stóp ulubionego przez Konwickiego symbolu komunizmu – Pałacu Kultury i Nauki) – aktorzy mogą przejść do „normalności” długo oczekiwanej demokracji.

## 2. Epitafium drugie – przepisać historię Polski jako opowieść heroikomiczną (1991)

Andrzej Bart, postać w polskiej kulturze Konwickiemu pokrewna, gdyż operująca w przestrzeni literackiej i filmowej zarazem, wydaje w roku 1991 powieść pt. *Rien ne va plus*<sup>14</sup>. Powieść, choć otrzymała Nagrodę Kościelskich, nie znalazła szerszego oddźwięku w pracach literaturoznawców – zarzucano jej wtórność i zapętlenie się w stereotypie. Przemysław Czaplński [2006] pisał:

Bart wymyślił fabułę opartą na starym koncepcie [...]. Rzecz można, że za sprawą powieści Barta stereotyp został zatwierdzony przez konkret i pozostał stereotypem. [...] Rezultatem książki nie był nowy typ opowiadania naszej historii, nowa interpretacja, czy choćby odświeżony język historii, lecz uprąpomocnienie poczucia obcości względem dziejów własnych<sup>15</sup>.

Tymczasem wygląda na to, że gest defamiliaryzacji jest właśnie celem tej powieści, która nie poszukuje nowego języka historii, bowiem nie pretenduje do bycia powieścią historyczną [por. Małochleb 2012]. Zabieg autopromocji po latach – Bart z drobnego epizodu powieści tworzy scenariusz do dość głośnego filmu *Rewers*<sup>16</sup>, a także powieść pod tym samym tytułem, która ukaże się na fali sukcesu filmowego – nie przełożył się też na zwiększone zainteresowanie *Rien ne va plus* w późniejszych pracach literatu-

14 Jest to druga powieść Barta. Pierwsza, *Człowiek, na którego nie czekały psy*, ukazała się w 1983 roku.

15 O pozycji Barta, „przerzucanego” bardziej niż czytanego i analizowanego dogłębnie, może świadczyć pomyłka w książce znakomitego badacza literatury najnowszej, u którego kolejna powieść Barta, *Pociąg do podróży* (1999), nosi tytuł *Pociąg do powiastek* – co pomija całkowicie grę słów zawartą w tytule [Czaplński 2009: 90-91].

16 To film Borysa Lankosza z 2009 roku, nagrodzony prawie wszystkimi ważniejszymi nagrodami, poczynając od głównej na festiwalu w Gdyni i FIPRESCI. Bart rozwija tu poboczny wątek Bożeny, która – w zetknięciu z uwodzicielskim agentem starającym się wciągnąć ją do współpracy z UB w czasach stalinowskich – popełnia samobójstwo. Nowe wcielenie Bożeny – Sabina, bohaterka *Rewersu* – znajdzie odmienne rozwiązanie tej sytuacji, przekroczy więc wzorzec oparty na martyrologii romantycznej. Scenariusz powstał na zamówienie reżysera, który poprosił Barta o „film o kobietach” [Lankosz 2018].

roznawców<sup>17</sup>. Wydaje się jednak, iż warto do tej książki powrócić, właśnie ową wtórność zabiegów artystycznych mając na uwadze.

Wedle słów samego autora projekt powieści zrodził się w 1. połowie lat 80. [por. Małochleb 2012: 219], inspiracje więc mogły, podobnie jak w przypadku Konwickiego, krystalizować się w kontekście ostatniego zwiększenia wpływu „charyzmatu narodowego”<sup>18</sup>. I rzeczywiście – jeśli spojrzymy na okres, jaki obejmuje historia opowiedziana przez Barta, to pokrywa się ona z latami panowania paradygmatu, okresem zniewolenia państwa polskiego (co znamienne, narrator – zakłęty w obrazie włoski libertyn, książe d’Arzippazzi, którego przypadek sprowadza na ziemię polskie – zasypia w okresie dwudziestolecia międzywojennego). W rodzaju antysagi, gdyż brak tu jakichkolwiek związków pomiędzy poszczególnymi „rodzinami polskimi”, których historie śledzimy, Bart opowiada znakomicie wszystkim znane wydarzenia historyczne. Nie ucieka się do zabiegu Jacka Dukaja czy Magdaleny Tulli, tworzących fikcyjne wersje naszej przeszłości, historie probabilistyczne, dzieje alternatywne. Fikcja u Barta zasadza się na tym, co zastężyło już w stereotypy i klisze, tworzące w zbiorowej wyobraźni obraz historii martyrologicznej Polski, zaś efekt całkowitej „obcości” wywołuje specyfika prowadzonej narracji. Paulina Małochleb [2012: 221] opisuje ten zabieg następująco:

Bart za każdym razem sięga do historii głęboko, a na poziom fabuły wprowadza jedynie subtelne, drobne lub aluzyjne odwołania. Próbuje przełamać stereotypowe wyobrażenia historii, pokazać to, co w historiografii się nie mieści, należy bowiem do dziedziny życia, a nie pomnikowych dziejów. Zabiegi te służą przejściu ze sfery abstrakcyjnej historii ku temu, co fizyczne, konkretne. Sfera wspólnotowa, uniwersalna

17 Wyjątek stanowią tu artykuły poświęcone problematyce żydowskiej i obrazowi miasta w twórczości Barta, oba pióra Emilii Słomińskiej [2015, 2016]. Wczesne powieści Barta traktowane są tu jednak dość marginalnie.

18 „[...] w ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym. Romantyzm właśnie – jako pewien wszechogarniający styl – koncepcja i praktyka kultury – budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. Dlatego nabrał charakteru charyzmatu narodowego” [Janion 2000].

przełamana zostaje tym, co prywatne, jednostkowe. Zdarzenia znane i wielokrotnie opisane ustępują miejsca wypadkom wieloznacznym, tajemniczym, indywidualnym.

Nie jest to zabieg nowy, z ducha Witolda Gombrowicza czy Sławomira Mrożka; zwłaszcza zestawienie z *Wariacjami pocztowymi* Kazimierza Brandysa okazuje się ciekawe interpretacyjnie<sup>19</sup>. Wspólny jest dla nich okres, jaki obejmuje akcja powieści, wspólne ironiczne podejście do „długiego trwania”, które tworzy obraz zagmatwany, na pozór chaotyczny i oddalony od oficjalnej wersji kształtującej polską wspólnotę wyobrażoną, wspólne wreszcie zerwanie linearności czasu historycznego. U Brandysa dochodzi do niego poprzez „ciszę” pomiędzy poszczególnymi listami i świadome ich przesunięcie wobec wydarzeń znaczących, u Barta przez przedstawienie tych wydarzeń z perspektywy nic nierozumiejącego, w dwójnasób ograniczonego narratora: poprzez nieruchomy punkt widzenia i spojrzenie obcego polskim dziejom Innego, naiwnie przyjmującego pojawiające się w jego zasięgu opinie (obserwuje on np. powstanie listopadowe z perspektywy domu publicznego, gdzie trafił przez przypadek).

Obaj autorzy tworzą wyobcowany obraz dziejów naznaczonych stylem symboliczno-romantycznym, rozbijając tym samym „pamięć, pojmowaną jako czynnik stabilizujący społeczeństwo” [Małochleb 2012: 226]. Obaj ukazują nam „podszewkę” heroicznym pozornie czynów, kompromitują domniemane bohaterstwo i męczeństwo polskiego społeczeństwa, odsłaniają historie objęte tabu, a jednocześnie pokazują, jak działa mechanizm „naginania” do paradygmatu wydarzeń, które przez przypadek stają się udziałem bohaterów powieści. Przytoczmy tu jeden przykład, który gubi się w całej sieci splątanych epizodów, w jakie obfituje powieść Barta.

Księstwo Warszawskie, rok 1812, niewielki dworek przy bocznym dukcie historii, gdzie mieszka wdowa po żołnierzu poległym

19 Szerzej rozwijam tę problematykę w artykule poświęconym porównaniu powieści Barta i Brandysa [Siatkowska-Callebat 2017b]. Kwestię podejścia do historii w powieści Barta poruszam też w studium obejmującym analizę *Rien ne va plus* Barta, *Tworek* Marka Bieńczyka i *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli [Siatkowska-Callebat 2017a].

pod Somosierrą, syn jej także gdzieś wyruszył na walkę. Pani Wolska czy Kolska (narrator nie jest w stanie zapamiętać nazwiska), kolejne wcielenie Matki Polki, przyjmuje w swoim domu oddział wojsk napoleońskich. Po przyjaznej wieczerzy dwóch szarmanckich oficerów, Durant i Chagrin, dopuszcza się gwałtu na statecznej matronie. W pierwszym odruchu ta, która zwykła do wtóru pieśniom patriotycznym wymachiwać ławą, zaczyna odrzucać napastników. Zmienia jednak zdanie i ulega sojusznikom ojczyzny:

Po raz pierwszy widziałem, jak patriotyzm triumfuje nad urażoną kobiecością. Francuzi, chyba ciągle pijani i biorący zagładającą w oczy śmierć za kozacki kares, podjęli przerwane zajęcia. Honorata Kolska zaś [...] zamieniła się w teraz w matkę-ojczyznę, o której tak lubiła mówić, a która ulegała ostatnio wielu miłośnikom chętnym i brutalnym. [Bart 1991: 50]

Świadomie nie rozwijam tu motywu „profanacji” zmitologizowanej figury Matki Polki, bowiem wkraczamy tu na teren problematyki bardziej złożonej, wymagającej innego naświetlenia i rozwinięcia. Chciałam jedynie przytoczyć jeden z licznych przykładów z powieści Barta pokazujących, jak bohaterowie dopasowują interpretację własnych zachowań, odczuć i myśli do wzorca zaczerpniętego z romantycznej tradycji, w jaki sposób przenoszą to, co abstrakcyjne w historii, do sfery konkretnego i fizyczności.

Innym motywem łączącym *Rien ne va plus* z *Wariacjami pocztowymi* jest wprowadzenie, niejako na drugim planie, w cieniu polskiego bohatera narodowego (symbolicznego Konrada), towarzyszącego mu przez cały ten okres Żyda sobowtóra. To próba wypełnienia „braku” czy „pustych miejsc” w polskim paradygmacie<sup>20</sup> postaciami z pozoru epizodycznymi, a stanowiącymi subtelną oś konstrukcyjną obu powieści [por. Siatkowska-Callebat 2017b]. Fakt, że punktem granicznym dla autorów staje się rok 1968, prawdziwy koniec tej wspólnej historii, bardziej może niż sama Zagłada,

20 To kwestia dziś poruszana wielokrotnie. Obok głośnych książek, takich jak *Przeźniona rewolucja* Andrzeja Ledera (2014) czy *Fantomowe ciało króla* Jana Sowy (2011), można przytoczyć tekst Ryszarda Koziółka [2016], *Polaków Portret Własny Revisited. Zajmowanie pozycji krytycznej*.

jest także znaczący. O ile powieść Brandysa, wydana w roku 1972, z powodów ewidentnych nie mogła objąć dalszego ciągu „długiego trwania paradygmatu”, o tyle wybór Barta jest tu świadomy<sup>21</sup>. Wskazuje na gest „przepisania”<sup>22</sup> *Wariacji...* w specyficznej stylizacji, posuwającej dalej jeszcze prześmiewczy stosunek wobec tradycji romantycznej, jej języka i symboli, z uwypukleniem postaci obecnego-niewidocznego Innego, którego paradygmat tożsamościowy nie obejmuje.

Wybór niemal identycznych ram czasowych w tym wypadku służy też do wskazania zasadniczej różnicy pomiędzy dwoma powieściami. Podejście autorów do oglądanej w stadium ironicznym historii jest inne. Bohaterowie Brandysa uczestniczą w niej czynnie, choć czyni ich odbiegają od stereotypów bohaterskich; są w nią zaangażowani emocjonalnie tak mocno, że prowadzi ich to do bardziej lub mniej poważnej formy szaleństwa (tytułowych „wariacji”). U Barta zakłęty w obrazie włoski libertyn stoi (czy raczej „wisi”) obok, dystansuje się, a jego zaangażowanie emocjonalne pozostaje dość powierzchowne, choć z czasem zżywa się ze swymi wciąż zmieniającymi się właścicielami. On sam jednak nigdy nie stanie się podmiotem historii, obserwuje jedynie przypadkowe dzieje kraju, który jak bilardowa kula (*rien ne va plus* to zdanie towarzyszące początkowi gry w ruletkę) „toczy się”, puszczany w ruch przez decyzje państw ościennych. Tę zasadniczą różnicę potwierdzają także odmienne zakończenia obu powieści: u Brandysa to „życie [sic! – K.S.C.] wedle własnych pragnień” [Brandys 1989: 217], u Barta – symboliczna śmierć obrazu, odejście się od polskiego tu i teraz i rozplynięcie się w uniwersum:

Budzę się jednak w ciemności i dopiero kiedy po nieokreślonym czasie zapala się ostre światło, widzę, że oto jestem na

- 21 Dlatego trudno zgodzić się z uwagą Jerzego Jarzębskiego [1997: 21], dla którego pierwsza powieść Barta „rozpędza się do – ludycznej mocno – «syntezy dziejów nowoczesnej Polski», ale urywa ją na wydarzeniach marca 1968 roku”, gdyż zakończenie w tym właśnie momencie wydaje się zabiegiem przemyślanym – co potwierdzają kolejne powieści Barta, poświęcone w dużej mierze problematyce żydowskiej – a nie wyczerpaniem „starego konceptu” w opowieści.
- 22 O tym, jak dalece gest „przepisywania” znanych treści i obiegowych motywów jest charakterystyczny dla Barta, mogą świadczyć jego kolejne powieści: *Pociąg do podróży*, *Don Juan raz jeszcze* czy *Fabryka mucholapek*.

omentarzu sztuki. [...] Moim dzielnym Polakom także życzę jak najlepiej, ale teraz trzeba mi tylko spokoju. Kosmos, oto najspokojniejsze miejsce dla snów i rozmyślań. I nie zmienią mojej decyzji najlepsze pańskie werniksy i fenactile... Spokój, spokój by mieć tylko. [Bart 1991: 284]

Jeśli przyjąć, że powieść Barta jest metapowieścią historiograficzną [Hutcheon 1988; Ryan-Sautour 2003; Małochleb 2012], badającą nasze wyobrażenia o historii narodowej i podważającą reprezentacje zasklepione w stereotypach, to badanie owo urywa się u progu lat 70. XX wieku, co sugeruje, iż tu właśnie zamyka się pewna epoka. Podobnie rzecz analizuje, choć z innej perspektywy badawczej, Małochleb [2012: 226]:

Andrzej Bart stara się zaś w swoich powieściach przeprowadzić operację odwrotną do tego naturalnego procesu [tworzenia się pamięci kulturowej – K.S.C.] – nie pozwala na utrwalenie jakichś jednoznacznych, rytualnych wyobrażeń; jest pracownikiem „przeciw pamięci”, budującym swoją wizję historii na przekór ustalonym wyobrażeniom.

Ostatnie strony powieści *Rien ne va plus* są niemal ilustracją do „zmięczenia paradygmatu” i „końca historii”<sup>23</sup>. Mamy tu też dosłowne znaczenie francuskiego zwrotu, mówiącego o tym, że nic już się więcej nie wydarzy i że (w odmiennym nieco porządku: *plus rien ne va*) wszystko ma się jak najgorzej, nie istnieją już dawne wartości.

### 3. Epitafium trzecie – uciec przed Konradem, pozostając Gustawem (1993)

Ostatni z przykładów, wydana przez Jerzego Pilcha w 1993 roku powieść *Spis cudzołóżnic. Proza podróżna*, jest w kontekście poruszanej problematyki chyba najbardziej czytelny. Nieprzypadkowo więc umiejscawiano go już wśród dzieł świadczących o „obec-

23 Nawet jeśli związki powieści Barta z myślą Janiona czy Francisca Fukuyamy nie są do końca przez autora przemyślane, to lektura jego powieści może być umieszczona w tym kontekście, bowiem dyskusje z lat 1989-1991 nie mogły mu być całkowicie obce.

ności romantyzmu”. Chodzi mi o aneks pierwszy do rozdziału *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych)* – na przełomie wieków książki Bağlajewskiego [2015: 95-101]. Autor trafnie wymienia rozmaite poziomy nawiązań intertekstualnych w powieści Pilcha, zwłaszcza – bez wątpienia najliczniejsze – intertekstualia Mickiewiczowskie, by przejść do bardziej szczegółowej analizy „nicowania lekcji lozańskie”. Bağlajewski [2015: 97] pisze:

Dziedzictwo lozańskie jest tu niby [sic! – K.S.C.] zdeprejonowane, umieszczone bowiem wśród języka wypowiedzi, będącej żalasną skargą na los polskiego intelektualisty, w bolesny sposób uświadamiającego sobie, że na Zachodzie jest kimś z obcego świata, kimś, kto nie potrafi odnaleźć się w „normalnym świecie” – parias z martyrologiczną historią. [...] w finale wybrzmi jednak pewna wspólnota losów.

Odwolania do *Liryków lozańskich* w rozdziale *Złe dziecię* stanowią w powieści Pilcha szczególny kontrapunkt, rzecz można, nawet kodę Mickiewiczowską, która – z pozoru utrzymana w podobnej konwencji co przywołania wcześniejsze – doprowadza narratora Gustawa w zakończeniu rozdziału do pokazania spod maski prześmiewcy autentycznej melancholii: „I spojrzalem raz jeszcze [...] moimi cudnymi chabrowymi oczami, z których nagle połały się łzy” [Pilch 1993: 115]. Krakowski intelektualista w połowie lat 80., gdyż w tych latach umieszczona jest akcja powieści, w zetknięciu z przedstawicielami cywilizacji Zachodu (chodzi tu o grupę amerykańskich turystów napotkanych nad Jeziorem Lemańskim) czuje się jak „obcy, intruz, niepotrzebny, mierzący się z garbem polskości” [Bağlajewski 2015: 100]<sup>24</sup>.

Przytaczam tu wcześniejsze ustalenia lubelskiego badacza nie po to, by poddawać krytyce tezę, która jest i dla mnie przekonująca, ale by powrócić do tej części „gry z romantyzmem” Pilcha, którą badacz pominął jako mniej oryginalną i sprowadzającą

24 Autor studium o Pilchu nawiązuje tu do tekstu Jacka Brzozowskiego [1991], od którego zapożycza określenia „obcy, intruz, niepotrzebny”, nadane w tym tekście Mickiewiczowi.



się do „mówienia Mickiewiczem [ ... ], ale w niskich rejestrach” [Bağlajewski 2015: 96]. Prześledźmy raz jeszcze kolejność wplatania w tekst Pilcha pre-tekstów Mickiewicza. Frapujące jest swoiste „rozrastanie się” odwołań, poczynając od drobnych aluzji<sup>25</sup>, poprzez przywołanie portretów w gabinecie dyrektora<sup>26</sup>, kryptocytaty i trawestacje<sup>27</sup>, a kończąc na inkrustacji tekstem Mickiewicza całego rozdziału. Nieprzypadkowy wydaje się tu także porządek (chronologiczny), w jakim pojawiają się poszczególne teksty Mickiewiczowskie (*Do M...*, *Sonety Krymskie*, *Do Matki Polki*, *Dziady*, wreszcie *Pan Tadeusz* i *Liryki lozańskie*)<sup>28</sup>. Czyżby powtórka z historii literatury dokonywana przez młodego humanistę, pracownika Uniwersytetu Jagiellońskiego, którym jest Gustaw (i Pilch w okresie opisanym w powieści)? W każdym razie język cytatów romantycznych jest tym, za pomocą którego Gustaw buduje swoją opowieść – to porywający go „nurt prozy edukacyjnej” [Pilch 1993: 142], pojawiający się na zasadzie automatycznych skojarzeń, pustych formułek, modelowych postaci tworzących paradygmat: Jola Łukasik jako „upadła Matka Polka” i on sam, „poeta romantyczny”, Gustaw.

No właśnie – Gustaw. Skojarzenie jest dość oczywiste, poparte jeszcze specyficznym „podszyciem” całego tekstu powieści Wielką Improwizacją, z powracającym jak mantra: „Ja, Gustaw” (lecz nie „Mistrz”, co ważne), które organizuje niekończący się, typowo Pilchowy, monolog, skierowany do szwedzkiego humanisty, a przede wszystkim do czytelnika. O ile punktem dojścia w grze z Mickiewiczem jest rozdział *Złe dziecię*, o tyle miejsce centralnej osi

25 Matka Polka [Pilch 1993: 6], docent Czatyrdah [Pilch 1993: 30 i n.].

26 Wzór dla pisarza stanowią pracujący o świecie: „Mickiewicz [ ... ] między piątą a ósmą rano. Słowacki [ ... ] między czwartą a siódmą...” [Pilch 1993: 32].

27 „Jedźmy jednak dalej! Kto jeszcze, kto jeszcze prócz Cichej Weroniki wola?” [Pilch 1993: 58], „Nie, tego wyrazu serce nasze nigdy nie wypowie!” [Pilch 1993: 58], „przenoś moją duszę utęsknioną na płaski dach zakładu doświadczalnego w Kołudzie Wielkiej” [Pilch 1993: 125].

28 Chronologia ta nie jest tak idealna, jak sugeruje moje wyliczenie. Jednak – jeśli przyjąć, że *Dziady* drezdeńskie stanowią przełomowy moment w twórczości Mickiewicza, a osią, odwołującą się dość wyraźnie do *Dziadów* jest w powieści Pilcha rozdział *Zmierzch Zachodu* – to główne linie chronologiczne zostały tu zachowane.

organizującej ową „zabawę” stanowi rozdział *Zmierzch Zachodu*, którego zarówno tautologiczna wymowa (zachód Zachodu), sugestia schyłkowości kultury zachodniej, jak i nawiązanie do głoszonej przez Janion tezy o zmierzchu paradygmatu są dość ewidentne. Rozdział ten nie jest jednak poświęcony kresowi kultury zachodniej, lecz przeciwnie – opowiada o rozziwie, jaki istniał pomiędzy Polską połowy lat 80. XX wieku i „Europą”.

Byłem zafascynowany kulturą europejską, pragnąłem być Europejczykiem. Imponowali mi zachodnioeuropejscy humaniści. [...] Ale i ja, Gustaw, imponowałem zachodnioeuropejskim humanistom. Wszyscy prawili mi komplementy [...] współczuli doli przedstawiciela narodu zniewolonego przez komunizm. [Pilch 1993: 86-87]

To wstęp do wyjątkowego w całej powieści fragmentu, wyjątkowego z wielu względów: konstrukcji powieściowej, spójności logicznej w konstrukcji postaci literackiej oraz koherencji chronologicznej<sup>29</sup>. Narrator pierwszoosobowy (ja, Gustaw) ogląda tu bohatera Gustawa z zewnątrz, następnie przechodzi do narracji trzecioosobowej i przedstawia go jako „ucieleśnienie” polskiego losu:

Stawał się fragmentem rzeczy dawno napisanych, przeistaczał się w cytat z gorzkiej alegorii, krew w jego żyłach przemieniała się w celulozę. Czuł, jak zbiegają się w nim, łączą i splatają poszarpane nici polskich życiorysów. [Pilch 1993: 87]

Po czym następuje ciągnąca się przez dwie strony logorea: jedno niekończące się zdanie złożone, a w nim szereg sprzecznych ze sobą kolei życia (wnuk legionisty, chłopskie dziecko, syn akowca, emigranta, robotnika, zamożny, ubogi, Gustaw Dawid Lellich, z Kresów, ze Śląska, z Lublina...), jedno bardziej nieprawdopo-

29 Akcja powieści rozgrywa się w połowie lat 80., o czym informuje narrator na pierwszych kartach powieści, zaś w cytowanym tu fragmencie jest mowa o okresie po transformacji („i na wyżyny wyniesion w sposób demokratyczny, po raz pierwszy od lat z woli ludu wybrany [...] w niełatwych warunkach budował struktury nazienne rodzącej się demokracji...” [Pilch 1993: 88])

dobne od drugich, splecione tylko przynależnością do „Solidarności” – losem wspólnym dla wszystkich identyfikujących się z paradygmatem. Ta niezborna narracja, wyznaczenie wiary polskiego humanisty (credo tego, który był „internowan, uwolnion i prześladowan” [Pilch 1993: 88]), owo rozproszone i zdeintegrowane „ciało kulturowe” („jest całym krajem, któremu Półwysep Helski niczym łyżka laryngologa wjeżdża do gardła, w pachwinie rośnie puchlina przepuklina Pienin, bielmo Śniardw zasnuwa rzęsy...” [Pilch 1993: 89]) jest tu ciałem sprzedajnym, papierowym Frankensteinem, stworzonym na eksport do krajów zachodnich, które są złażnione martyrologicznych historii<sup>30</sup>. Ciało-terytorium Gustawa jest chore, bowiem paradygmat (nie tylko zresztą romantyczny, bo mamy tu elementy narracji PRL-owskich, a nawet dyskursów mniejszościowych) „infekuje”, jest chorobotwórczy, a jego romantyczna elephantiasis umieszcza go nie na górze Mont Blanc, a jedynie na prowincjonalnym Giewoncie<sup>31</sup>. Gustaw jest tu aktorem odgrywającym rolę Konrada przed zachodnioeuropejskimi gośćmi, a narracje swoje kończy zawsze kieliszkiem „Czystej”, „Żytniej”, „Mazowieckiej”, „Karkonoskiej”, „Sowiej”, po czym

wraca i czuje się jak rozbitek wypełzający na brzeg. Tłusta fala zimnej owsianki-prelekcji, gawędy, pogadanki, referatu, wstępu, zimne bałwany języka, martwego [sic! – K.S.C.] jak zamrożony Bałtyk, liżą mu pięty. [Pilch 1993: 87]

Paradygmat romantyczny jest dla Gustawa Pilchowego martwy, acz nie sposób się od niego wyzwolić. Gustaw nie jest modelowym bohaterem po przemianie<sup>32</sup>, on przemianę tę jedynie markuje,

30 „Niczym gejsze dreptali obok Gustawa. Słuchali uważnie, pragnąc zgromadzić jak najwięcej wiadomości, raz po raz wyjmowali dzienniczki podróży i notowali. Bezwiednie naśladowali jego chód, który z pewnością wydawał się im chodem wschodnioeuropejskiego konspiratora. Szli obok jak zahipnotyzowani...” [Pilch 1993: 87].

31 „Gustaw jest poetą romantycznym; jest olbrzymi jak Giewont i wadzi się z Bogiem” [Pilch 1993: 89]. Kwestia „wadzenia się z Bogiem” w powieści Pilcha wymagałaby osobnej analizy, na którą niestety brak tu miejsca.

32 W tym miejscu nie do końca zgadzam się ze stwierdzeniem Bałajewskiego [2015: 96], który pisze: „Gustaw to alegoria polskich dziejów i losów, wymo-

opowiada, sprzedaje, pozostając do końca Gustawem, romantycznym nieszczęśliwym kochankiem, który jednak nie składa życia na ołtarzu jedynej miłości, a pomnaża miłostki, aż do długiej listy potencjalnych niedostępnych kochanek. Jedyne przemiana, jakiej doświadcza Gustaw, to ta, która „z doktora nauk humanistycznych [przeistacza go – K.S.C.] w alfonsa”<sup>33</sup> [Pilch 1993: 5].

Dialog Pilcha z romantyzmem w *Spisie cudzołożnic* nie jest jednak wyraźnie prześmiewczy i nie ogranicza się do „złożenia do grobu” martwego paradygmatu czy ucieczki przed nim. To raczej propozycja porzucenia Konrada dla Gustawa, romantyzmu polskiego dla jego odmiany europejskiej, przy pozbyciu się wizji martyrologicznej i potrzeby kompensacji, jaką przynosiła literatura w okresach zniewolenia, w chwili zniesienia podziału politycznego na Wschód i Zachód<sup>34</sup>. W tej powieści Pilch najbliższy jest chyba wypowiedzi Janion [2000: 11], która tak pisała na początku lat 90.:

Jakieś zarysy tego [nowego – K.S.C.] paradygmatu już może zaczynają się uwidaczniać. Wolność jednostki i napięcia tragiczno-ironiczne z niej wynikające znajdują się w jego centrum. Filozofia egzystencji, wydobyta również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanego, będzie nieodzownym składnikiem tego nowego myślenia ...

Można odnieść wrażenie, że Pilch przełożył ten dyskurs krytyczny na język sztuki; trudniej jednak, choćby ze względów chronologicznych, przypisać to Konwickiemu czy nawet Bartowi. Niemniej

delowana wedle romantycznego schematu bohatera po przemianie (ironiczna parafraza *Wielkiej Improwizacji!*), opowiedziana przez literaturę romantyczną”.

33 Warto też zwrócić uwagę na to, że początek powieści w sposób czytelny nawiązuje do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, zabawiając się autotematycznym implikowaniem powieści w powieści („[...] wyobrażałem sobie, iż jestem początkującym pisarzem, gromadzącym emocje do napisania czegoś, co mogłoby nosić tytuł *Pieśń stręczyciela*. «Gustawa, w dniu, w którym z doktora nauk humanistycznych miał się przeistoczyć w alfonsa, obudził telefon» – tak brzmiałoby pierwsze zdanie tej bezlitosnej pod każdym względem książki” [Pilch 1993: 5]).

34 Chodzi mi o świadomość z okresu transformacji, kiedy to oś Wschód-Zachód istnieje jeszcze mocno wpisana w sposób odbierania i opisywania świata w tej części Europy. „Poruszenie mapy” i „zmiana położenia” Polski, sugerowane przez Przemysława Czaplńskiego [2016], to zjawiska późniejsze.

wyduje się, że przedstawione tu trzy teksty kultury, gatunkowo przecież odmienne, spotykają się w geście żegnania się z paradygmatem. Konwicki, zamykając swój film w serii „sekwencji-nawiasów”, dystansuje się od tego, co prześladowało go przez całe jego życie twórcze. Bart, chyba najwyraźniej z całej trójki, pokazuje, iż dzieje Polski, pozbawione klucza opartego na paradygmacie (a tego nie posiada przecież liberyn włoski), stają się absurdalne, zaś model tożsamościowy ograniczony do jednej rozpoznawalnej matrycy pomija cały szereg „inności”. A inność, chociażby genderowa, stanowi też punkt, w którym zbiegają się konstatacje tych trzech autorów: Maja Komorowska jako Guślarz<sup>35</sup>, kolejne wcielenia hrabiny Krzywopalczastej czy wreszcie *index adulterarum* Pilcha – oto szereg rewizji roli kobiecej przewidzianej w ramach paradygmatu. Jest to jednak temat na kolejny, zupełnie inny tekst, a wybrane przeze mnie „epitafia” nie zamykają tu przebrzmiałej już dyskusji, lecz przeciwnie: otwierają ją na debaty, które powrócą w polskiej literaturze po latach<sup>36</sup>.

Nie trzeba chyba dopowiadać, iż „zierzch paradygmatu” nie oznacza złożenia go do grobu – nowa fala nawiązań powróci ze wzmożoną siłą na początku XXI wieku, a zwłaszcza w drugim jego dziesięcioleciu. Sam Pilch [2008: 50] podejmie ponownie ten temat w powieści *Marsz Polonia* z 2008 roku (to również tytuł jednego z rozdziałów w *Spisie cudzołóżnic*), w której trzymany

- 35 Kwestia potraktowania obsady *Lawy* wymagałaby innego rozwinięcia, ale warto podkreślić jej znaczenie ze względu na przekraczanie modeli tożsamościowych kreowanych przez Mickiewicza w *Dziadach*. Przykład stanowić może powierzenie tej samej roli dwóm różnym aktorom – Arturowi Żmijewskiemu i Gustawowi Holoubkowi – co przecież nie odpowiada przemianie bohatera romantycznego, a także obsadzanie tych samych aktorów w różnych rolach (Jolanta Piętek-Górecka, Jan Nowicki, Grażyna Szapolowska, Tadeusz Łomnicki itd.), co wzmacnia wrażenie umowności świata kreowanego na ekranie, potęgując także dystans wobec tekstu Mickiewicza.
- 36 Mam tu na myśli takie teksty, jak: *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Kieszonkowy atlas kobiet* i *Dzidzia Sylwii Chutnik czy Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej. O opracowywaniu figury Matki Polki w polskiej literaturze po 1989 napisano już wiele [por. Mroziak 2012 (zwłaszcza rozdział *Bombowniczkę? Pożegnanie z Matką Polką w prozie kobiet po 1989 roku*, s. 107- 278)]. O kobietach w prozie Pilcha pisze chociażby Katarzyna Nadana-Sokołowska [2013 (podrozdział *Backlash po polsku*, s. 191-196)].

w lochu Półtrup (paradygmat?) „ma znów zmartwychwstać, choć nie tyle zmartwychwstać, bo nigdy całkiem nie umarł, [...] ile wyjść na światło dzienne”.

Gest zakwestionowania, rozchwiania czy przesuwania symboliczno-romantycznego paradygmatu, który stanie się udziałem takich pisarzy, jak: Michał Witkowski, Dawid Bienkowski, Ignacy Karpowicz, Sylwia Chutnik, Olga Tokarczuk czy Joanna Bator, będzie już jednak zasadniczo odmienny od „epitafiów” z okresu przełomu. Będzie to budowanie „tożsamości palimpsestowej”, oparte na wymazywaniu zastanych (i powracających w obiegu społecznym) modeli, by żyć w stanie wiecznego „odkotwiczenia”, przyjąwszy posturę „turysty przez życie”, o czym pisze Zygmunt Bauman [2013], analizując „ponowoczesność jako źródło cierpienia”<sup>37</sup>.

### Bibliografia

- Baglajewski Arkadiusz (2015), *Obecność romantyzmu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Bart Andrzej (1991), *Rien ne va plus*, Oficyna Poprzeczna, Łódź.
- Bauman Zygmunt (2013), *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Sic!, Warszawa.
- Bielik-Robson Agata (2008), *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Universitas, Kraków.
- Brandys Kazimierz (1989), *Wariacje pocztowe*, Aneks, Londyn.
- Brzozowski Jacek (1991), *Fragment lożański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria”, z. 31, s. 17-32.
- Czapliński Przemysław (2006), *Końce historii*, w: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, Elipsa, Warszawa, s. 169-170.
- Czapliński Przemysław (2009), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa.
- Czapliński Przemysław (2016), *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

37 Poruszam tę kwestię w artykule *Nomades post-modernes ou les post-voyageurs ?* [Siatkowska-Callebat 2016].

- Grudzińska, Agnieszka (2000), *Les „Aïeux” à l’écran: „La Lave” de Tadeusz Konwicki*, w: *Mickiewicz par lui-même*, red. Maria Delaperrière, Wydawnictwo Institut d’études slaves, Paryż, s. 278-286.
- Hutcheon Linda (1988), *The poetics of postmodernism*, Routledge, London–New York.
- Janion Maria (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa.
- Janion Maria (2000), *Zmierzch paradygmatu*, w: *tejże, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”*, Sic!, Warszawa, s. 5-6.
- Jarzębski Jerzy (1997), *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Znak, Kraków.
- Kaniecki Przemysław (2008), *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kaniecki Przemysław, Spejna Jerzy, red. (2008), *Konwicki, „Litteraria Copernicana”*, nr 1.
- Kaniecki Przemysław, oprac. (2020), *Lekcja 31 „W kręgu tradycji romantycznej”*, „Lawa” reż.: Tadeusz Konwicki, „Pan Tadeusz. Księga I. Gospodarstwo” reż.: Julian Józef Antonisz, [dostęp: 15 lipca 2020], <https://tinyurl.com/yxzuprft>.
- Konwicki Tadeusz (1988), *W szponach romantyzmu*, rozm. przepr. Elżbieta Sawicka, „Odra”, nr 1, s. 22-31, [przedruk w: Przemysław Kaniecki (2012), *Nasze historie i nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, Iskry, Warszawa].
- Konwicki Tadeusz (1989a), *Konspiracyjna premiera*, rozm. przepr. Elżbieta Sawicka, „Znad Willi”, nr 2, s. 6.
- Konwicki Tadeusz, reż. (1989b), *Lawa*, Kłasyka polskiego kina, DVD 2019, 129 min.
- Konwicki Tadeusz (1989c), *Mickiewicz przywołany*, rozm. przepr. Tadeusz Sobolewski, „Przegląd Katolicki”, nr 18, [dostęp: 8 marca 2018], <https://tinyurl.com/y3bnvyyv>.
- Konwicki Tadeusz (2015), *Pamiętam, że było gorąco*, rozm. przepr. Katarzyna Bielas, Jacek Szczerba, Czarne, Wołowiec.
- Koziołek Ryszard (2016), *Polaków Portret Własny Revisited. Zajmowanie pozycji krytycznej*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. Roma Sendyka, Tomasz Sapota, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 121-146.
- Kuczera-Chachulska Bernadetta (2013), *Paradygmaty romantyczne (?) W poszukiwaniu tradycji*, w: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. Andrzej Werter i Tomasz Żukrowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 29-49.



- Lankosz Borys (2018), *Jedna scena. Rewers [wywiad]*, [dostęp: 30 marca 2018], <https://tinyurl.com/y6l5jtffh>.
- Małochleb Paulina (2012), *Iluzja i mistyfikacja: o powieściach Andrzeja Barta*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, t. 2, nr 1/2, s. 219-235, [dostęp: 26 sierpnia 2020], <https://tinyurl.com/yyj9el79>.
- Mickiewicz Adam (1955), *Utwory wybrane: Dziady*, Czytelnik, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2012), *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Nadana-Sokołowska Katarzyna (2013), *Kobiety w prozie mężczyzn okresu Transformacji*, w: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. Andrzej Werner, Tomasz Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 178-196.
- Nalewajk Żaneta (2012), *Problematyka kontekstów i metod badań w komparatyście*, „Tekstualia”, nr 4 (31), s. 51-65.
- Pilch Jerzy (1993), *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Puls, Londyn.
- Pilch Jerzy (2008), *Marsz Polonia*, Świat Książki, Warszawa.
- Plata Tomasz (2017), *Romantyczna melancholia Marii Janion*, w: tegoż, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, s. 7-13.
- Rabizo-Birek Magdalena (2012), *Wobec romantycznego paradygmatu*, w: tegoż, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 117-134.
- Ryan-Sautour Michelle (2003), *La métafiction postmoderne*, w: *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses*, red. Laurenta Lepaludier, Interférences, Rennes, s. 69-78.
- Siatkowska-Callebat Kinga (2016), *Nomades postmodernes ou les post-voyageurs ? La conception du voyage dans la fiction polonaise au début du XXIe siècle : Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Joanna Bator*, w: *Les voyages en Europe des écrivains polonais (XIXe-XXIe siècles)*, red. Anne-Marie Monluçon, Anna Saignes, Recherches & travaux 2016, nr 89, Grenoble, s. 131-144, [dostęp: 28 lipca 2020], <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/864>.
- Siatkowska-Callebat Kinga (2017a), *Comment (ne pas) représenter l'Histoire. Les „petites histoires polonaises” après 1989*, w: *Réécritures de l'Histoire en Europe centrale et orientale après 1989*, red. Stanisław Fiszer, Antoine Nivière, PUN, Cahiers du Cercle, La Procure, Nancy, s. 191-206.
- Siatkowska-Callebat Kinga (2017b), *La parodie de la longue durée : l'Histoire vue par Kazimierz Brandys („Variations postales”, 1972)*



- et par* Andrzej Bart („*Rien ne va plus*”, 1991), „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, z. 1-2 (24-25), s. 100-111.
- Siatkowska-Callebat Kinga (2020), *Glottodydaktyka kulturowa zagranicą – kilka uwag z praktyki nauczania*, „Annales UMCS. Sectio N Educatio Nova”, nr 25 [w druku].
- Słomińska Emilia (2015), *Ślady żydowskie w twórczości Andrzeja Barta. Rekonesans*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 26 (46), s. 329-351, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.26.18>.
- Słomińska Emilia (2016), *Doświadczenie przestrzeni w twórczości Andrzeja Barta i Zbigniewa Kruszyńskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 8, s. 215-229, [dostęp: 9 października 2020], <http://pbc.biaman.pl/Content/54108/BSL-8.pdf>.
- Sobolewski Tadeusz (2015), *Kino powojenne i pułapki naszej świadomości*, „Załącznik Kulturoznawczy”, nr 2: *Polskość i tożsamość*, s. 183-184, [dostęp: 15 marca 2018], <https://tinyurl.com/y2977q5g>.
- Toniak Ewa (2017), *Jak to jest deptać po „późnej polskości”? Trochę strasznie, a trochę ciekawie*, „Szum”, 21 kwietnia, [dostęp: 24 listopada 2017], <https://tinyurl.com/y5fv7sg2>.
- Zwolanowska Agata (2008), *Pierwsza eksplikacja „Lawy”. List Tadeusza Konwickiego do Zespołu Filmowego „Perspektywa” w sprawie „Lawy”, „Litteraria Copernicana”, nr 1, s. 209-210.*

Kinga Siatkowska-Callebat

### **Epitaphs for Polish Romanticism at the Turn of the 1990s**

The article is about three texts of Polish culture (a 1989 film by Tadeusz Konwicki, *A Tale of Adam Mickiewicz's 'Forefathers' Eve*, based on Mickiewicz's poem *Dziady*, and two novels: *Rien ne va plus* by Andrzej Bart, 1991 and *List of the adulteresses. Travel prose* by Jerzy Pilch, 1993) which seem to bid farewell to the long duration of Polish romanticism. The three works concur with Maria Janion's thesis who heralded, in a democratic and independent Poland after the political changes of 1989, the twilight of the romantic paradigm as it had existed since the first half of the nineteenth century. A more detailed analysis of these cultural texts allows us to grasp the complexity and the ambiguity of the relationships that Konwicki, Bart and Pilch have with the romantic legacy.

**Keywords:** literature and cinema after 1989; romantic paradigm; Konwicki; Bart; Pilch.

**Kinga Siatkowska-Callebat** – adiunkt na Wydziale Polonistyki Sorbonne Université, gdzie prowadzi wykłady z historii literatury polskiej, historii kina polskiego i środkowo-europejskiego oraz tłumaczeń literackich. Autorka książek popularno-naukowych: *Parlons polonais. Langue et culture* (2002), *Département de polonais à Paris-Sorbonne 1961-2011* (2011), ponad czterdziestu artykułów naukowych, redaktorka sześciu tomów zbiorowych, tłumaczka na język francuski m.in. *Opętanych* Witolda Gombrowicza. Doktorat poświęciła porównaniu form prozatorskich dwudziestolecia międzywojennego (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Zofia Nałkowska) i *Paluby* Karola Irzykowskiego. Stał się on podstawą do wydania francuskiego tłumaczenia powieści Irzykowskiego w wersji dwujęzycznej z obszernym wstępem krytycznym (przy współpracy z Mateuszem Chmurskim, Zofią Mitosek, Ewą Paczoską i Patrickiem Rozborskim) – *La Chabraque. Les rêves de Maria Dunin* (2007, 2 wyd. 2013). Jej obecne zainteresowania naukowe dotyczą polskiej prozy i filmu po roku 1989 i ich związków z tradycją romantyczną.