

## Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz* [Revisions of history and criminological discourse: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz]. „Przestrzenie Teorii” 15. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 155-173. ISBN 978-83-232-2293-4. ISSN 1644-6763.

The article concerns texts which problematize such figures of criminological discourse as crime, perpetrator, victim, interrogator, or the penitentiary system. The works of A. Kuśniewicz, W.L. Terlecki and J.M. Rymkiewicz perform multidimensional revisions: they question traditional thinking about historical truth and the means of reaching it; they trespass the border between literature and fiction; they resist criminological discourse. The writers discussed formulate a diagnosis in many aspects close to that of M. Foucault's and the new victimology, proving that representations of history as well as mechanisms of social control are discourses of restrictive authority. *Korupcja* [Corruption], *Odpocznij po biegu* [Rest after The Race], and *Wielki książę* [The Grand Duke] respond to such violence with revisions of history as well as the present, thanks to which literature becomes a form of radical hermeneutics.

Historia i prawo często tworzą w nowoczesnej literaturze całość podlegającą krytycznej refleksji, są obiektami dochodzenia podważającego dyskursy historiografii oraz kryminologii. Takie śledztwo to rewizja klasycznej idei prawdy, a zarazem opowieść o losach konkretnego człowieka, z perspektywy której zasady kodeksu i tradycyjnej hermeneutyki okazują się względne, posłuszne władzy legalizującej przemoc. Tego rodzaju mikrohistorie łączą prozę tak różnych pisarzy, jak Andrzej Kuśniewicz, Władysław Lech Terlecki i Jarosław Marek Rymkiewicz. W ich utworach czytamy:

[...] życie nas przekupiło, skorumpowało do szczytu, narzuciło obce nam prawa [...]. Zostawiłem sobie wobec tego jedno jedyne prawo: prawo wolnego wyboru, prawo człowieka [...]. Dobrze jest zobaczyć każdą rzecz z dwu stron. Od wierzchu i od podszewki (K 65)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cytaty z utworów Kuśniewicza, Terleckiego i Rymkiewicza podaję wedle następujących wydań i oznaczam skrótami z podaniem numeru strony: A. Kuśniewicz: *Korupcja. Kryminał heroiczny*, wyd. III, Kraków 1975 – K; *Trzecie królestwo*, Warszawa 1975 – T; W.L. Terlecki: *Odpocznij po biegu*, Warszawa 1975 – O; *Wieniec dla sprawiedliwego*, Warszawa 1988 – WS; J.M. Rymkiewicz: *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977 – A; *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982 – J; *Wielki książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983 – W.

Bywam otoczony niezliczoną ilością paragrafów, ustaw i urzędowych zleceń. Stając oko w oko z przestępcą czuję za każdym razem całkowitą nieprzydatność tych norm. Są potrzebne do skazania człowieka, o tym wiem, oczywiście, ale stają się zupełnie zbędne, kiedy staram się go zrozumieć (O 32).

Trzymając się faktów, jednak je tyranizuję: [...] układam w pewnym porządku, który nie tylko z tych faktów wynika, lecz także z moich domysłów i przypuszczeń. A jednocześnie te fakty [...] tyranizują mnie. A więc jakże to jest? Moja wolność jest moją niewolą? Moja niewola jest moją wolnością? (W 137).

W *Korupcji*, *Odpocznij po biegu*, *Wielkim księciu* problematyzowane są figury dyskursu kryminologicznego, takie jak przestępstwo, sprawca, ofiara, wyrok, system penitencjarny. Utwory te są rekonstrukcjami (w pewnej mierze fingowanymi) zdarzeń wyprofilowanych w tym dyskursie, a równocześnie same go podejmują, nie tylko przez tematyzację systemu prawnego, ale też w rozwiązaniach tekstotwórczych. Dzięki takiej formie dokonują one wielowymiarowych rewizji: zaprzeczają ustalonej wiedzy, kwestionują przyjęte myślenie o prawdzie historycznej i o prawdzie w ogóle, jak również o sposobach docierania do niej, naruszają granicę między faktografią a fikcją, stawiają opór dyskursowi kryminologicznemu. Rozpatrując wskazane utwory, skupię się zwłaszcza na trzech kwestiach, uzasadniających tezę, zgodnie z którą w tekstach tych podważony zostaje tradycyjny model prawdy. Pierwsza to innowacje genologiczne, łączenie różnych gatunków z prozą kryminalną, druga dotyczy rewidowania historii oraz dyskursu kryminologicznego, trzecia zaś – wizji świata jako przemieszania porządku z chaosem. We wszystkich tych sferach łamana jest zasada sprzeczności, ujmowana przez Arystotelesa logicznie („dwa twierdzenia względem siebie sprzeczne nie mogą być równocześnie prawdziwe”), psychologicznie („[to] niemożliwe, ażeby mógł ktoś sądzić, że ta sama rzecz istnieje i nie istnieje”) i ontologicznie („to samo nie może zarazem przysługiwać i nie przysługiwać temu samemu i pod tym samym względem”)<sup>2</sup>. Prawo sprzeczności „*jest jedyną bronią przeciw błędom i kłamstwu*. [...] gdyby twierdzenie nie niweczyło przeczenia, lecz jedno mogło istnieć spójnie obok drugiego, [...] nie mielibyśmy żadnego środka, aby fałsz napiętnować lub zdemaskować kłamstwo”<sup>3</sup>. Jan Łukasiewicz, komentator Arystotelesa, zapytuje wszakże, jak to możliwe, „by zasada sporna, której nikt dowieść nie umie, uchodzić mogła za tak dalece pewną, iż tknąć jej nawet nie wolno?”. Kuśniewicz, Terlecki i Rymkiewicz ukazują klęskę tej zasady, a co za tym idzie – powszechne zatarcie granic oddzielających prawdę od fałszu.

<sup>2</sup> [Komentarze do:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. II: *Metafizyka*, przekł. wstępy i komentarze K. Leśniak, Warszawa 1990, s. 681, 669.

<sup>3</sup> J. Łukasiewicz, *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, tekst przejrzał, przedmową i przypisami opatrzył J. Woleński, Warszawa 1987, s. 138. Kolejny cytat s. 6.

## Kuśniewicz: „Nas wszystkich skorumpowało życie”

*Korupcję* z roku 1961, późny debiut prozatorski Kuśniewicza i najwcześniejszy z rozpatrywanych tu tekstów, opatrzył pisarz wstępem, który sugeruje, że forma gatunkowa oraz relacja między prawdą a fikcją są w tej książce problematyczne:

„Korupcja” nie jest powieścią kryminalną, nie jest w ogóle powieścią, jest natomiast bezpretensjonalną gawędą z rodziny gawęd-kryminałów, jeśli takie istnieją. Nazwałem ją „heroiczną”, gdyż dzieje się w czasach, które zwykliśmy nazywać heroicznymi (K 5).

Dalej mamy jeszcze konwencjonalne niby-zapewnienie, że ukazane postacie i wydarzenia „nie mają nic wspólnego z rzeczywistymi osobami i realnymi sytuacjami z lat 1939–1942 w południowej Francji” (K 5). W tej introdukcji widać przekorę pisarza, przez negację dającego znać o tym, co ważne i kontrowersyjne; otóż poza wzorcem gawędy istotne są tu odniesienia do prozy kryminalnej służące demistyfikacji pojęć heroizmu i epiki, a także odseparowania prawdy od fikcji. Pisząc *Korupcję*, Kuśniewicz był już twórcą wierszy, których „poetykę pamięci można określić mianem »ars combinatoria«”<sup>4</sup>, wielogłosowych kolaży poświęconych zagadnieniom winy i historii. W swej pierwszej powieści autor *Słów o nienawiści* kontynuuje te kwestie, tworząc tekst jeszcze bardziej hybrydyczny, roztopiając niejako normy literatury wysokiej w żywiole mowy kolokwialnej i konwencjach gatunków popularnych. Przyznawał później, że punkt wyjścia stanowiły dla niego strategie pisarskie Witolda Gombrowicza<sup>5</sup>, choć nie bez ironii formułował w powieści aluzje do specjalnej pozycji, jaką można było w Argentynie zajmować wobec literatury i historii europejskiej. Zasadniczy pomysł *Korupcji* jest taki, by wymknąć się wszelkim jednowymiarowym orzeczeniom – ze słów bohaterów trudno wywnioskować, czy autor mówi językiem groteski coś poważnego, czy raczej ukazuje, że na żadną powagę nie ma już miejsca i że pozostała tylko eksploatacja pustych wzorców. Naruszając zasadę sprzeczności

<sup>4</sup> E.K. Dzikowska, „Diabłu ogarek”. *Cierpienie, wino i pamięć w „Słowach o nienawiści” Andrzeja Kuśniewicza*, [w:] *Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza*, red. A. Woldan, Wiedeń 2008, s. 181.

<sup>5</sup> Zob. *Puzzle pamięci. Z Andrzejem Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała Grażyna Szcześniak*, Kraków 1992, s. 34. Związek powieści z pisarstwem Gombrowicza wskazywali: T. Burek, *Powieść w stadium żartu*, „*Twórczość*” 1962, nr 2, s. 124; W. Maciąg, *Co widać przez dziurkę od klucza?*, „*Życie Literackie*” 1961, nr 37, s. 5; E. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, Katowice 2008, s. 188 i nast. Jak pisze autorka tej ostatniej pracy: „w *Korupcji* (podobnie jak w *Trans-Atlantyku*) można widzieć uniwersalny manifest wolności i sprzeciwu wobec różnych systemów opresji” – s. 194.

w zakresie genologii, Kuśniewicz sięga do konwencji heroikomicznej, ale i poszerza ją, by strywializować powieść kryminalno-szpiegowską – gatunek, który jako jeden z niewielu zachował ślady tradycyjnej epiki, z herosem przemianowanym na agenta i zagadką w postaci dywersyjnej afery. Nawet jednak te, już zbanalizowane schematy, poddaje pisarz rozbiórce, by ukazać świat zupełnej deheroizacji<sup>6</sup>.

Wszystkie figury dyskursu kryminologicznego, do których odwołuje się Kuśniewicz, podlegają rewizji, same – by tak rzec – zostają postawione w stan oskarżenia. Najwyraźniej dotyczy to władzy, jaką jest bohater zbiorowy *Korupcji*, emigracyjny ruch oporu, realizujący ideę patriotyzmu w sposób straszny i śmieszny zarazem. Służba tej idei oznacza ciemne interesy, wzajemne inwigilacje, jazdy z miejsca na miejsce, szyfry typu: „Janka skończyła kurację i wyjechała do cioci Berty, o czym donosi ci kochająca i oddana Lola”. Uzasadnienie tego wszystkiego brzmi jednak patetycznie: „my jak w oblężonym zamku kresowym, straż przednia na wysuniętych pozycjach, jak Kudak, jak Kamieniec Podolski” (K 111, 90). Taka motywacja przekona Karola, by szpiegował i wydał, zapewne na śmierć, przyjaciela podejrzanego o współpracę z Niemcami. Akcja powieści obejmuje noc, kiedy bohater podgląda Januarego przez dziurkę od klucza i podsłuchuje zwierzeń, jakimi tamten dzieli się z opłaconą przez polskich agentów kobietą. Ta noc jest czasem śledztwa ukazanego jako faktyczna zdrada, bo jeśli nie ma pewności, czy January zdradził, to Karol mówi sam o sobie: „Judasz jestem, niechybnie Judasz” (K 11). Żyrafa (taki jest pseudonim Januarego) do niczego się nie przyzna, jednak prezentuje filozofię, z której wynika, że przez kolaborację z okupantem mógłby realizować swoje zasady. Otóż ceni wolność, pragmatyzm i swobodę w zmienianiu orientacji: „na Półwyspie byłem po jednej stronie barykady, a tutaj, u was, jestem z wami przeciwko Niemcom. [...] Zmieniła się po prostu sytuacja, zmieniły okoliczności, więc w konsekwencji i moja decyzja, i mój swobodny wybór” (K 62). Z takiej perspektywy Żyrafa nie poczuwałby się do winy, choć nie można wykluczyć, że swoimi poglądami tylko usprawiedliwia własne przestępstwa. Nie dowiemy się prawdy, gdyż jej ideę Kuśniewicz podważa, negując jednoznaczne wyrokowanie, zatem i konwencję powieści kryminalnej<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Na temat formy gatunkowej *Korupcji* zob. E. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne...*, dz. cyt., s. 186 i nast.

<sup>7</sup> Komentując relatywizm w utworach Kuśniewicza, Kazimierz Nowicki podkreśla, że pisarz wykorzystuje „sposoby techniczne powieści sensacyjnej i kryminalnej, by w przeciwieństwie do reguł tych gatunków nie dążyć wcale do radykalnych rozstrzygnięć, pozostawiając powołany świat w kręgu podejrzeń i niejasności” – *Heroizm i korupcja. (O twórczości Andrzeja Kuśniewicza)*, „Współczesność” 1969, nr 1, s. 11.

W każdym razie wypowiedzi Januarego zawierają najmocniejsze oskarżenie ideologii patriotycznej, a szerzej, tych form kulturowych, jakie – za Michélem Foucaultem – nazwać można dyskursami władzy. W *Nadzorować i karać* czytamy, że tworzą one dyscyplinę „hierarchicznego spojrzania” oraz „normalizującej sankcji”<sup>8</sup>, które uzasadnia doktryna maskująca przemoc. Tak właśnie jest w *Korupcji*, gdzie Polacy występują z hasłem posłannictwa ojczyźnianego, by śledzić siebie nawzajem i zniewalać groźbą degradacji czy najwyższego wymiaru kary, przeciwko czemu buntuje się szpiegowany bohater.

Teorie, ideologie nudzą mnie. Wszystkie w gruncie rzeczy jednakie. Tumanienie głów, kariera menerów, przywódców, a obok – umiera zwyczajny człowiek. Taka jest historia ludzkości! Podła, ohydna, pełna fałszu? Zapewne. [...] Czy Pizarro albo Fernando Cortez, niszcząc ustroje państwowe Inków i Azteków [...] tylko i wyłącznie niszczyli, czy również może – tworzyli coś nowego, lepszego? Czym kosztem? W imię czego? [...] Kto, pytam, uzurpuje sobie takie prawo? W imię jakich obiektywnych prawd? (K 63-64).

Za jednym zamachem Żyrafa podważa ideologię, historię, prawo i obiektywną prawdę, które uznaje za narzędzia władzy i języki manipulacji – ojczyzna czy religia „piękne to słowa, ale ileż kosztowały ofiar, ile udręki! Za te słowa, puste w istocie, sprzedano nas czy kupiono, na jedno wychodzi” (K 69). Pisarz ukazuje, że wzniosłe idee tworzy władza, która jawi się w postaci zdepersonalizowanej, ale należy do konkretnych decydentów, wykorzystujących prawo, aby eliminować osoby postrzegane jako zagrożenie. Wedle Foucaulta „taka jest właśnie, dzięki sile aparatu władzy, moc ludzi, którzy pozostają w swej jednostkowości tacy jak my: są zdolni spowodować, niczym innym jak własną słabością i małością charakteru, ogromną, anonimową – bo nie przypisaną nikomu – niesprawiedliwość”<sup>9</sup>. Kuśniewicz obnaża korupcję na dwóch planach, czyni Januarego wyznawcą poglądów, jakie sam będzie później głosił, a zarazem na przykładzie losu Żyrafy dowodzi trafności jego przekonań. Agenci powołają się na wyższą konieczność i postąpią z domniemanym zdrajcą „jak z wściekłym psem, kijami zagonią do kąta, kaganiec założą, wpędzą do hyclowskiej budy” (K 179). Tym samym pisarz diagnozuje nie tylko władzę dawnych imperiów, ale też opresję współczesną. Uwaga ze wstępu, że w *Korupcji* brak odwołań do rzeczywistości, okazuje się fingowana, a nawet szydercza<sup>10</sup> – Kuśniewicz nie pisze prawdy historycznej, bo w nią nie

<sup>8</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 167.

<sup>9</sup> Tegoż, *Śmierć nie do przyjęcia*, przeł. K.M. Jaksender, „Mêlée” 2008, nr 1, s. 13.

<sup>10</sup> Zob. T. Burek, *Powieść w stadium żartu*, dz. cyt., s. 125; B. Kazimierczyk, *Wskrzyszanie umarłych królestw*, Kraków 1982, s. 58.

wierzy, jednak pisze ją również, albowiem prawdą historii jest konstruowanie faktów, by rządzić dyskursem.

Cynizm uznaje twórcę za wartościowy, libertyńskich polityków porównuje do artystów, „którzy w różnych teatrach grywali” – taki aktor pracował raz dla jednej, a raz dla drugiej władzy, „uprawiał dyplomację zawodowo! Jak artysta! I nie był uważany za zdrajcę”<sup>11</sup>. Kuśniewicz używa metaforyki teatralnej do opisanego tego, czym są polityka, historia i cała rzeczywistość, w *Korupcji* przestrzeń śledztwa stanowi niejako scenę, na której bohater – nieświadom, iż ktoś go podgląda – mówi, że świat jest grą pozorów i maskaradą. Wszystko to nabiera szczególnego znaczenia w kontekście biografii pisarza, pracownika przedwojennej służby zagranicznej, działacza ruchu oporu we Francji i dyplomaty PRL, zdegradowanego – jak twierdzi Joanna Siedlecka, powołując się na materiały IPN – z powodu zarzutów o współpracę z wywiadem francuskim. Kuśniewicza uniewinniono w roku 1958, a dwa lata później zwerbowano na agenta SB, którym podobno był do stanu wojennego<sup>12</sup>. Powieść okazywałaby się zatem przewrotna, stanowiłaby nie tyle – jak chcieli to widzieć decydenci – satyrę na polską emigrację, ile krytykę wszelkiej władzy, także tej PRL-owskiej, z którą Kuśniewicz tajnie współpracował; również pod jej adresem wypowiadałby się Żyrafa:

Ileż to już razy w ostatnim czasie słyszę słowa: „korupcja”, „przekupstwo”! January utrzymywał, że nas wszystkich skorumpowało życie, jego nakazy, prawa i przyjęta od wieków moralność zakłamana, która nie pozwala nam na pełną swobodę wyboru (K 180).

Można zapewne dojść do wniosku, że i ze sobą pisarz się tutaj rozlicza, lecz ważniejsza chyba jest inna kwestia – sens tytułowej metafory. Otóż Kuśniewicz przyznaje, korupcja stała się powszechna, ale walczy z nią prawo, które na niej właśnie ugruntowano, cała kultura zwraca się przeciwko źródłowemu dla siebie bezprawiu. January jest dla Karola tym, kto ujawnia ową drugą, zakrytą stronę: „inne, nieznanne światy odślonił, groźne, dalekie, pełne zgiełku i niebezpieczeństw, ale przez to i piękne, bogatsze” (K 135). W późniejszych tekstach Kuśniewicz rozwija

<sup>11</sup> *Niespieszna rozmowa* [z A. Kuśniewiczem rozm. K. Meloch], „Argumenty” 1974, nr 33, s. 8.

<sup>12</sup> J. Siedlecka, *Andrzej Kuśniewicz, pisarz i agent w świetle dokumentów IPN. Oporów moralnych nie zdradzał*, „Rzeczpospolita” [„Plus. Rzecz o Książkach”] 2007, nr 83, s. A 22. Na temat zdrady w pisarstwie Kuśniewicza zob. E. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne...*, dz. cyt., s. 13; J. Jarzębski, *Kompleks apostazji. Kuśniewicz i problem zdrady*, [w:] *Między Galicją, Wiedniem i Europą...*, dz. cyt., s. 9-19; D. Wojda, *Odmiany wiktymizacji w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza*, [w:] *Między Galicją, Wiedniem i Europą...*, dz. cyt., s. 23-29.

tę myśl, reaktywując ideę faustyzmu jako transgresji w potworność dla przezwycięzania powszechnych ograniczeń, podkreśla też jednak, że każda fascynacja władzą jest niszczycielska, zarówno ta odpowiedzialna za systemy totalitarne, jak i ta, która przyjmuje postać anarchii wymierzonej w totalitaryzm. Tego rodzaju myśl zawiera *Trzecie królestwo*, stanowiące diagnozę faszystowskich i współczesnych Niemiec:

[...] zastanawiałem się, czy ja, czy my, moi rówieśnicy z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych, mieliśmy z nimi coś wspólnego. Jakies podobieństwa odruchów, reakcji z tymi obecnymi kontestatorami, jak ich nazywają. Maksymalizm posunięty czasami do okrucieństwa, tak, zapewne. [...] Niebezpieczny więc bywa kult metod, gdy jednocześnie sam cel może nie być aż tak niezmienny (T 78-79).

Takie spostrzeżenia pojawiają się już wcześniej, w *Eroice*, ale pierwsza powieść tak daleko jeszcze nie sięga, jakkolwiek zawiera kluczową dla Kuśniewicza metaforę życia-korupcji – gry politycznej, która ogarnia wszelkie międzyludzkie stosunki.

### Terlecki: „Bieg – do czego?”

W *Odpocznij po biegu* istotne są powikłania śledztwa i prawa, także w innych utworach Terlecki czyni je źródłem akcji oraz przedmiotem wielostronnej refleksji. *Wieniec dla sprawiedliwego* poprzedza motto z Friedricha Hölderlina: „...błądzenie / Bywa pomocne jak drzemka, / bieda i noc dają siłę” (WS 5). Dalej okaże się, iż owo „błądzenie” równoznaczne jest z przechodzeniem od jednej prawdy do drugiej, z mnogością perspektyw i wartościowań, porażką rozumu i orzecznictwa sądowego, które domagają się stabilizacji znaczeń:

I tak, jak to zwykle bywa w dramatycznych spięciach, kiedy waży się życie ludzkie, niektóre słowa, wypowiedane przez uczestników dramatu, jakby wykluczały się wzajemnie: dobro zatem przestawało być dobrem – wszystko starannie mierzone na szali sprawiedliwości – a zło złem. Ta wymiana znaczeń nie mogła, rzecz jasna, omijać sędziów (WS 40).

Na końcu *Odpocznij po biegu* sędzia śledczy patrzy „w czarną zagarniającą wszystko jasność” (O 180). Ten paradoks wiąże się ze słowami Hölderlina: dojscie do granic poznania i do granic życia budzi trwogę, ale też otwiera jakieś inne, dotąd nieznanne perspektywy, czego w żaden sposób nie mógłby uznać, przeciwny niewiedzy i śmierci, dyskurs kryminologiczny.

Utwory Terleckiego przeczą ponadto regule, jaką dostrzegają znawcy *crime stories* – Mary Hottinger czy Helmuth Heissenbüttel, ukazujący, że

proza ta różni się od sprawozdań sądowych, gdzie w centrum jest oskarżony<sup>13</sup>. Jeżeli w powieści kryminalnej dominuje postać detektywa, to w *Odpocznij po biegu* ważni są też inni bohaterowie, razem uczestniczący w dociekaniu istoty prawa, egzystencji i metafizyki. Sięgając do tradycyjnego gatunku, Terlecki, tak jak Kuśniewicz i Rymkiewicz, łamie zasadę, że „w powieści kryminalnej nie chodzi o to, co stanowi główną troskę tzw. literatury poważnej – o obraz człowieka i zgłębienie ludzkich motywów myślenia i działania”. Iwan Fiodorowicz, prowadzący śledztwo w sprawie zakonnika, który ożenił kochankę ze swoim kuzynem i zamordował go, przesłuchuje Sykstusa i Barbarę, aby „dojść do tego, co dzieje się w ich duszach” (O 163). Terlecki przetworzył tu historię Macocha z klasztoru jasnogórskiego w tekst łączący sprawozdanie sądowe, powieść kryminalną i powieść psychologiczną, co jest jego stałą metodą, widoczną w *Czarnym romansie*, beletryzacji zabójstwa polskiej aktorki przez rosyjskiego wojskowego, albo też w *Zwierzęta zostały opłacone*, gdzie fabuła nawiązuje do biografii Stanisława Brzozowskiego, podejrzanego o współpracę z Ochraną. Foucault zauważa, iż „w powieściach kryminalnych zagadki wymyślane są jedynie po to, by na końcu zostały rozwikłane, istnieje z kolei cała »literatura sądowa« – będąca codziennością w biurach niektórych sędziów śledczych – która kończy się skonstruowaniem zagadki nie do rozwikłania”<sup>14</sup>. Taką zagadkę analizuje Terlecki, jego prozę wyróżnia skrajny perspektywizm, konfrontowanie sprzecznych punktów widzenia, czemu patronują dzieła Friedricha Nietzschego i Fiodora Dostojewskiego, przywoływane w tej prozie jako wzorce hybryd gatunkowych oraz tematyżacje relatywizmu<sup>15</sup>. Jeden fakt można opowiedzieć na różne sposoby, ująć w romansie, intrydze politycznej, śledztwie lub w studium filozoficznym, dzięki czemu narracja ujawnia swoją moc sprawczą, przeczy jednoznaczności, by odsłaniać, że kultura jest polifonią artykulacji i poglądów.

Obalając prawo sprzeczności formę gatunkową łączy Terlecki z rewizjami dyskursu kryminologicznego – „ciągle te same sytuacje i postaci: bojownicy sprawy już przegranej i ochoczo przystosowani realiści, cele

<sup>13</sup> Zob. H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, z. 6, s. 47. Kolejny cytat s. 48.

<sup>14</sup> M. Foucault, *Śmierć nie do przyjęcia*, dz. cyt., s. 13.

<sup>15</sup> Maria Janion tak powiązała *Czarny romans* z myślą Nietzschego: „idzie tu o zdeżenie tajemnicy z naszą rzekomą »wiedzą«, która musi się rozpaść pod jej naporem” – *Wieczne umieranie*, „Literatura” 1975, nr 16, s. 10. Włodzimierz Bolecki, łącząc *Odpocznij po biegu* ze *Zbrodnią i karą*, wnikliwie opisał przekształcenie powieści kryminalnej w utwór Terleckiego: śledztwo komplikuje się, choć fakty są oczywiste; Iwan Fiodorowicz dostrzega, że motywacje zbrodni unieważniają faktografię sądową; finałem jest odkrycie przez bohatera niepoznawalności o wymiarze metafizycznym – *Bieg – do czego?*, „Punkt” 1978, nr 3, s. 120-131.



więzienne, przesłuchania, strategia oporu i strategia prowokacji. Opresja narodowa i społeczna, wierność i zdrada”<sup>16</sup>. W *Odpochnij po biegu* pisarz dobiera postaci kontrapunktowo, by ukazać, że każdy jest na różne sposoby odbierany przez innych oraz że jest sprzeczny wewnętrznie. Relacja głównej pary, śledczego Iwana Fiodorowicza i oskarżonego o zbrodnię Sykstusa, układa się dynamicznie, z czasem wychodzi na jaw, iż mają oni wiele wspólnego, co spostrzega przedstawiciel prawa, rozpoznający też w systemie penitencjarnym carskiej Rosji model autorytarnej władzy. Podobnie jak Rymkiewicz i Kuśniewicz, Terlecki wini tę władzę za tworzenie języków opresji, preparowanie faktów oraz totalne ujarzmianie. Śledczy z obawą myśli o epoce, kiedy będzie się mówiło „stylem sądowym”, powodującym „uśmiercanie własnego sposobu wypowiedzania myśli” (O 6). Administracja państwowa to manekiny, nieświadome, że jest coś jeszcze poza paragrafami, spychające „podejrzanego do roli skazańca, którego wina została dowiedziona” (O 111). Wedle Foucaulta związek władzy i prawdy determinuje wszelkie mechanizmy karania, co wiąże się z tym, że dyskurs kryminologiczny zalicza „naruszenia prawa do dziedzi-ny przedmiotów naukowo poznawalnych”<sup>17</sup>. W *Odpochnij po biegu* prezes sądu czyni więźniów ofiarami, ale śledczy uważa go za głupca, myśląc sobie: jedyny „maksymalizm polityczny” ludzi władzy to „Nowe więzienia. Nowe miejsca zsyłek. Tortury. Kapturowe wyroki” (O 93). Iwan Fiodorowicz chce poznać prawdę, ale kapituluje, zyskując świadomość, iż nie uzgodni kodeksu z tym, że Sykstus to w pierwszym rządzie „głęboko nieszczęśliwy człowiek” (O 52). Po jednej stronie są władza i rozum, a po drugiej – życie i śmierć konkretnych ludzi:

Stworzyliśmy setki systemów, w których powinno się zmieścić wszystko, co istnieje w zasięgu naszych możliwości poznawczych. A przecież żyjemy ciągle inaczej, inaczej umieramy... (O 32).

Postać Sykstusa nie jest jednoznaczna, to morderca, złodziej klasztor-nych dóbr, oszust, który sprzeniewierzył się Bogu, ale nie chciał zerwać ślubów dla kochanej kobiety, woląc wydać ją za mąż za krewnego, utrzymywać ich i kontynuować związek. Równocześnie przecież cierpiał, prowadził nierówną walkę z szatanem, dzięki uczuciu do Barbary pozyskał wiarę. Prowadząc sprawę Sykstusa, śledczy odkrywa niemożność ustalenia jednej prawdy<sup>18</sup> i problematyczność winy, zwłaszcza że obser-

<sup>16</sup> A. Werner, *Rachunek sumienia*, [w:] tegoż, *Pasja i nuda*, Warszawa 1991, s. 170.

<sup>17</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, dz. cyt., s. 55, 20.

<sup>18</sup> Terlecki mówi: „kto wie, jacy ci ludzie byli? Interesują mnie [...] nie tylko skutki ich działań, ale zawsze – i nade wszystko – motywy. Te zaś można konstruować jedynie ze świadomością względności takiej prawdy” – *Odwoływać się do sumienia* [z W. Terleckim rozm. M. Malessa-Drohomyrecka], „Życie Literackie” 1988, nr 14, s. 5. Na względność

wuje, czym staje się ona jako fakt społeczny – inaczej widzą ją organy władzy, inaczej zakonnicy, a inaczej polscy patrioci, upewniający środowiska zagraniczne w przekonaniu, iż śledztwo sprokurovano, aby ugodzić w istotne dla narodu wartości symboliczne. Bohater widzi jeszcze inną perspektywę – Sykstusa, dotkliwie przeżywającego swoją winę i karanego przed wyrokiem<sup>19</sup>. Terlecki zwraca uwagę na kwestie akcentowane w radykalnej wiktymologii przez Roberta Eliasa, który wskazuje, że definicje przestępstwa i ofiary zależą od czynników polityczno-ideologicznych, co trzeba uwzględnić, chcąc otoczyć opieką każdego cierpiącego człowieka<sup>20</sup>. W *Odpochnij po biegu* cierpi zarówno przestępca, jak i śledczy – chory Iwan Fiodorowicz przeżywa swój stan przez pryzmat tego, z czym styka się w trakcie dochodzenia i jak się w związku z nim zmienia. Na początku nie myślał o Bogu, był gotów pogрузić niewinnego świadka i odebrać mu wiarę, na końcu – dowiadując się o samobójstwie żony swojej ofiary – doświadcza bólu, a zarazem obecności „tego, który karze niewinnych wymierzając sprawiedliwość według swego niepojętego prawa” (O 180). Prawo ujawnia ostatecznie wymiar całkiem już niedostępny dla rozumu, okazuje się powiązane z metafizyką, wrogą, jak się zdaje, najważniejszej prawdzie. Otóż Terlecki prowadzi bohatera nie tylko do tajemnicy szatana i Boga, ale też do rozpoznania mocy uczuć. W końcowej, przejmującej scenie prezes wymusza konfrontację oskarżonych, aby ich pognębić; prawo nie zna przebaczenia i miłości, zna tylko winę.

[...] – jest pan mordercą i złodziejem! – Dużo o tobie myślę... – szepnęła. – Złodziejem i mordercą – powtarzał pochylając się nad nimi. – Możesz mi wybaczyć? – spytał nie zwracając uwagi na okrzyki. – Nic nie stało się z twojej winy [...]

prawdy w *Odpochnij po biegu* wskazywali wszyscy niemal piszący o tej powieści krytycy. Najciekawiej ujęli tę kwestię: Andrzej Mencwel, opisując dialogowość utworu (*Unerwienie historii*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 7, s. 124), oraz Włodzimierz Bolecki, który stwierdza: „o prawdzie mówi się w związku z faktami zbrodni, faktami świadomości i faktami historii, w związku z epistemologią medycyny czy interpretacją utworu muzycznego. Każde użycie tych słów narzuca delikatny odcień odmienności rozumienia [...], komplikuje to, co początkowo przedstawiać się mogło jako oczywiste” (*Bieg – do czego?*, dz. cyt., s. 123).

<sup>19</sup> Danuta Dobrowolska, opisując relacje pisarstwa Terleckiego ze współczesną myślą historiograficzną, akcentuje przejście od makro- do mikrohistorii, demitologizację, a przede wszystkim perspektywizm („technikę luster”), obejmujący jednostkowe punkty widzenia – *Płomień rodzi się z iskry. Twórczość Władysława Terleckiego*, Kielce 2002, s. 39 i nast., s. 197. Aleksandra Chomiuk zaznacza, że u twórcy *Lamentu* „sposób zorganizowania opowieści zależy [...] od tego, kto opowiada, a ściślej mówiąc, zgodnie z jakimi ideologicznymi dyrektywami to czyni. [...] można by rzec, że historia zawsze jest dyskursem władzy” – *Powieść historyczna wobec zmian w historiografii. Przypadek Władysława Lecha Terleckiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 630-631.

<sup>20</sup> Zob. R. Elias, *The Politics of Victimization: Victims, Victimology, and Human Rights*, New York 1986.

– Nie było w tym twojej winy – powtarzał. – Była, była! – przerwał prezes. [...] Zbliżył się, stał teraz pochylony nad nimi. Zobaczył, jak ręka Barbary wysuwa się w stronę Sykstusa (O 174).

Iwan Fiodorowicz, który był świadkiem tej sceny, pomyśli później, że „to, co naprawdę od początku łączyło tamtą parę, było związkiem serc. I oto wobec nadprzyrodzonej rzekomo siły związek ten przestawał się liczyć” (O 176). W odczuciu bohatera zaciera się granica między bezwzględną władzą ludzką a równie okrutną władzą przypisywaną Bogu.

Refleksja nad historią znajduje się w powieści na drugim planie, ale przez to nie traci na wadze, ukryta za fabułą obejmującą drobne jednostki procesów dziejowych; jak pisze Włodzimierz Bolecki: „bohaterowie Terleckiego [...] docierają do historii wielkiej przez pryzmat najbardziej osobistych doświadczeń”<sup>21</sup>. Co więcej, powstaje tu niejako palimpsest, na podstawie którego wypada odczytywać sensy dotyczące przeszłości oraz teraźniejszości. Zarówno w tej, jak i w innych książkach Terlecki mówi jednocześnie na dwóch poziomach, gdzie ten drugi, ukryty, dotyczy realiów PRL<sup>22</sup>. Akcję swoich utworów lokuje pisarz na ogół w okresie powstania styczniowego oraz w okolicach roku 1905, co pozwala zapytywać, jak działa terror państwa i czy można mu przeciwstawić inną agresję. Także w *Odpochnij po biegu* pojawiają się takie pytania, mowa tu o spisakach i prowokacjach, lecz autor nie udziela jednoznacznych odpowiedzi – przedstawia, tak jak w sprawie Sykstusa, różne opcje i ukazuje, że każda przemoc jest problematyczna, nawet jeśli broni wolności. Diagnostując pośrednio współczesną władzę, pisarz uzmysławia, jaki rodowód i wymiar ma totalitaryzm, zaszczepiający swoim ofiarom własną, zbrodniczą naturę. Na tym polegają rewizje historii w pisarstwie Terleckiego, ale też na czymś jeszcze, bo również na demystyfikacjach idei narodowyzwolenczych oraz na wysłuchaniu drugiej strony, Rosjan, których postawy nie są w tej prozie jednolite. I jeszcze jedna ważna kwestia – przejście dokonywane przez autora *Spisku* w stronę sprzecznych wewnętrznie mikrohistorii, z perspektywy których oficjalne syntezy ujawniają podległość fałszującym obraz świata, autorytarnym rządóm<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> W. Bolecki, *Bieg – do czego?*, dz. cyt., s. 122.

<sup>22</sup> Jak podkreśla Chomiuk, „ważna lektura powieści Terleckiego nasuwa [...] domysł, że należy ją czytać także jako ironiczną parabolę diagnozującą epokę pisarza” (chodzi o *Dwie głowy ptaka*, lecz wniosek ma szerszy zasięg) – *Powieść historyczna wobec zmian w historiografii...*, dz. cyt., s. 635. Zob. też S. Chwin, *Błogosławiona Ochrana?*, [w:] tegoż, *Literatura i zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej Apokalipsy”*, Kraków 1993, s. 236-256.

<sup>23</sup> Jerzy Jarzębski uznał taką wizję historii za rewizjonistyczną wobec marksistowskiej historiografii – zob. *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 103.

Z tą ostatnią sprawą koresponduje odrzucenie przez Terleckiego zasady sprzeczności na płaszczyźnie ontologicznej, to znaczy uznanie, że świat podszyty jest chaosem. Wedle takiej wizji prawo i przemoc wzajemnie się indukują, co więcej, dochodzenie do prawdy wymaga teatralizacji – „proces sądowy [...] to także teatr”, „jakiś motyw operetkowy nagle zbliża wszystko do życia, powoduje napięcie, które musi poruszyć wyobraźnię ludzi przywykłych do myślenia przy pomocy norm i formułek prawnych” (O 59). Porządek i chaos, prawda kodeksu i prawda życiowej iluzji mieszają się ze sobą wbrew temu, o czym wyrokuje władza. Prezes mówi, że zeznania kochanków zawierają sprzeczne ze sobą wersje tych samych zdarzeń, i że trzeba je uzgodnić, policjant represjonuje przepływ wolnej myśli, ale Iwan Fiodorowicz uważa, iż „taki ruch idei – ponad barierami administracyjnymi – jest wieczny. Czy istnieją sposoby izolacji, które wykluczałyby podobny porządek? I czy należy je stosować? Świat rozwija się dzięki tym, wzajemnie się przenikającym, prądom...” (O 90). Bohater Terleckiego zyskuje wiedzę, że istnienie to pościg za umykającą wciąż prawdą, dlatego może pojąć słowa pogrzebowej pieśni i odnieść je do siebie: „Jużes tam doszedł, my jeszcze idziemy... Trzeba ci było odpocząć po biegu”. Tytułowa metafora ukazuje „bieg” (Hölderlinowskie „błądzenie”) jako warunek pewnej możliwości: „setki znaczeń nie prowadzących do żadnej prawdy. Bieg – do czego?” (O 130, 165).

### Rymkiewicz: „Więzień wielkiego księcia – Konstanty mój więzień”

Proza Rymkiewicza w większym stopniu zbliża się do eseju niż *Korupcja* i *Odpocznij po biegu*, co wiąże się z tym, iż została napisana przez historyka literatury i poetę w jednej osobie. Autor *Wielkiego księcia* kwestionuje tradycyjne literaturoznawstwo, już wcześniej w *Aleksander Fredro jest w złym humorze* i *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* łączył formy rozprawy historycznoliterackiej, prozy poetyckiej i powieści kryminalnej zgodnie z ideą, że „każde z możliwych ujęć dzieła literackiego jest uprawnione, bo w historii literatury nie ma koncepcji prawdziwych i fałszywych” (A 75). Książka habilitacyjna o Fredrze to „naukowy romans detektywistyczny” (A 37), a tekst o Słowackim to „rozprawa dygresyjna, która chce być naukowym poematem” (J 40). Postać Konstantego potraktował badacz podobnie jak odczytywanych wcześniej pisarzy – nadał interpretacji kształt śledztwa, a zarazem studium z zakresu poetyki kulturowej. Inaczej niż Kuśniewicz i Terlecki, Rymkiewicz ujawnił swoją osobę w tekście, wedle przekonania, że historii „nie doświadczamy [...]”

bezpośrednio, ale oglądamy przez dokumenty, pamiętniki, ryciny”, tak więc „w każdym dziele literackim, w każdym prawdziwie cennym dziele naukowym ze sfery humanistyki autor jest, musi być postacią występującą w dziele”<sup>24</sup>. Rymkiewicz uważa historię za mediatyzację, dlatego wchodzi w rolę śledczego, czyniąc tekst sceną pisania: ukazuje siebie podczas pracy nad esejem, uprawia autokreację, poznaje swoich bohaterów przez utożsamianie się z nimi. „Co opowiadam, jest moje, jest ze mnie. Mój jest Goszczyński, mój jest Wołoszyński, mój jest ten książę. Przeżywam to, co przeżyli, płacząc się między nimi, jestem tu i tam” (W 94)<sup>25</sup>.

W efekcie tych zabiegów powstaje konstrukcja, w której podziały gatunkowe podlegają problematyzacji. Z jednej strony *Wielki książę* tworzy dyskurs asertujący, z drugiej zaś – to historia fingowana i metafikcja, gdzie domysł czy fantazja oraz komentarze do nich zyskują równoprawne znaczenie. Pisząc taki tekst, Rymkiewicz odwołuje się do Wacława Berenta, mówi, że jego opowieści biograficzne, z narratorem dającym o sobie znać, zapoczątkowały nowy sposób pisania o historii, widoczny w tekstach Terleckiego, Mariana Brandysa czy Andrzeja Kijowskiego. „Może słowo »świadczenie« byłoby dobrą nazwą, gdybyśmy chcieli to ująć jako jeden gatunek”<sup>26</sup>. Prawdzie udającej, że przez nikogo nie jest zapośredniczona, odciętej od fikcji, Rymkiewicz przeciwstawia świadectwo obalające dominację rozumu, odzyskuje wykluczony język szaleństwa, poświadcza dokonywaną dzięki pisaniu transgresję, a tym samym sprzeciwia się polityce anatomicznej metody, która działa w systemach władzy, aby włączać w dyskurs i opanowywać to, co idiomatyczne<sup>27</sup>. Przejawem tej polityki jest dla pisarza zwłaszcza scjentyzm historii:

<sup>24</sup> „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel, „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 340.

<sup>25</sup> Jak sądzi Jerzy Kwiatkowski, „głównym bohaterem jest tu przedstawiony *in statu nascendi* [...] dyskurs eseistyczny” – *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1984, nr 12, s. 124. Wzjętę historii Rymkiewicza określił Leszek Szaruga jako antyscjentystyczną: „uniwersalna metoda nie istnieje, gdyż przebieg »procesu historycznego« nigdy nie jest zdeterminowany [...]. Ma zawsze postać taką, jaką my mu potrafimy nadać” – *Lekcja historii*, „Znak” 1984, nr 8/9, s. 1253. Hanna Gosk uwypukliła relatywizację prawdy w eseju: „tekst emanuje ową Gombrowiczowską świadomością niemożności, a nawet niechęci do zamykania jakiegokolwiek refleksji w formie o znamionach sądu ostatecznego” – *Wizerunek naszej kondycji*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 8/9, s. 234. Na wywrotowe względem tradycyjnego historyzmu stanowisko zwracali też uwagę: R. Bieniecki, *Wielki książę, polskość i historia*, „Nurt” 1985, nr 4; K. Rosiński, *Duchy nocy listopadowej*, „Kontrasty” 1984, nr 9; M. Szpakowska, *Nasz Wielki Książę*, „Twórczość” 1984, nr 12.

<sup>26</sup> „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”, dz. cyt., s. 342.

<sup>27</sup> Zob. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 120-121, 150-151.

Tutaj stoją u mnie na półce takie różne grube książki profesora Markiewicza i profesor Skwarczyńskiej [...] Te książki są trochę podobne do podręczników chirurgii dla studentów medycyny: my proponujemy wam, przez naszą relację, takie a nie inne metody operowania dzieła literackiego. Ale przecież historia literatury nie jest medycyną [...] ja w ogóle historii nie uważam za naukę. I trochę mnie śmieszą ci historycy, którzy twierdzą, że piszą prawdę. Każdy kto coś pisze, pisze swoje. Swoją prawdę<sup>28</sup>.

Prawda dotycząca belwederczyków i wielkiego księcia jest prawdą kogoś, kto rozważa dzieje powstania listopadowego w roku 1981, w czasie strajków Solidarności, niedługo przed wprowadzeniem stanu wojennego. Esej zawierający pytania, czemu nie zabito księcia oraz kim on w istocie był, kryje w sobie refleksję nad współczesnością, sugeruje podobieństwa łączące powstańców z ruchem solidarnościowym oraz Konstantego z władzą sowiecką i generałem Jaruzelskim. Na obu planach śledztwo jest więc problematyczne – zamach nie powiódł się, ofiara uosabia totalitarne rządy, a zamachowcy sami są ofiarami, w dwuznacznej sytuacji znajduje się też śledczy, Rymkiewicz, staje bowiem po stronie wolności, ale jednak ją ogranicza. Dociekanie prawdy zwraca się przeciwko sobie, racjonalne zasady upadają w genologii oraz w interpretacji: „choć niewątpliwie obcy, jest też niewątpliwie swojski”, „bano go się więc i nie bano”, „męczył, choć kochał, a kochał, choć męczył” (W 212, 48, 156)<sup>29</sup>. Prawo sprzeczności łamane jest przez mnożenie paradoksów i rozwiązywanie ich w toku śledztwa ukazującego, że istnieją perspektywy, z których fakty jawią się inaczej i tracą oczywisty status, co uprawomocnia różne wersje zdarzeń, zatem wielowariantową historię. Rymkiewicz tropi niejasne punkty i luki w obrazie dziejów, wprowadza kontrfaktyczność i fikcjonalność – snuje domysły, jakie byłyby następstwa innego rozwoju wypadków, zmyśla ich alternatywne przebiegi, synchronizuje przeszłość z terażniejszością:

Bagnet błyska we mgle, tuż przy tym kiosku, w którym kupuję gazetę. I razem z Wołoszyńskim idę pod Arsenał [...]. Wszystko w tej mgle. Jużeśmy doszli, już jestem bezpieczny. To, co jest tu, jest tam, to, co tam było, jest tutaj i teraz. Co raz się wydarzyło, ciągle się wydarza. Innej historii nie ma. A jeśli ktoś powie, że owszem, jest inna historia – taka, co raz się wydarzyła i już się nie wydarza – to odpowiem, że jest to historia wystygłych trupów, a nie wolnych duchów (W 94-95).

<sup>28</sup> „Ciekawi mnie tekst życia” [z J.M. Rymkiewiczem rozm. A. Dobrowolski], „Odra” 1987, nr 1, s. 20-21.

<sup>29</sup> Jerzy Kwiatkowski wskazuje: „Ta – pozornie – alogiczna, pobrzmiewająca notabene Gombrowiczem, składnia; ten – obalający pozornie prawo sprzeczności – sposób myślenia, to jeden z ulubionych przez Rymkiewicza typów paradoksu” – *Felieton poetycki*, dz. cyt., s. 125.

Taka synchroniczna, niejasna („Wszystko w tej mgle”), spersonalizowana wizja historii jest zgodna z Rymkiewiczowskim ujęciem klasycyzmu jako rozpoznawania w kulturze ciągłego, nieprzewidywalnego stawania się, interaktywnego układu zdarzeń, nie zaś postępu i struktury przyczynowo-skutkowej. Autor *Wielkiego księcia* pisze historię tak, by mieszać ze sobą różne pasma czasowe; podobnie Foucault stwierdza, że historia nie jest „jednym trwaniem, ale wielością trwań, które łączą się i przeplatają nawzajem”<sup>30</sup>. Inne życie, jakie zyskuje historia w pisarstwie Rymkiewicza, to wolność dyskursu odrzucającego rygory konieczności:

Mogę poznać historię taką, jaką była, ale moje poznanie [...] może też zwrócić się ku jej innym, niedokonanym wariantom. Traktując to, co się wydarzyło, jako możliwe [...] utwierdzam więc moją wolność. I w poczuciu wolności daję wolność historii: nic nie jest konieczne, wszystko jest zawsze i tylko możliwe. Nauki, która by miała gwarancje empiryczne i metodologiczne, pewno z tego stworzyć się nie da. [...] Ale jeśli mam wybierać między umysłem ścisłym a umysłem wolnym, to wybieram wolny (W 122).

Historia wolna jest polimorficzna i wielopodmiotowa, co oznacza, że tworzy się ją na podstawie różnego rodzaju źródeł, o różnym statusie prawdziwościowym; są to listy, zapiski, pamiętniki, studia historyczne, ale też legendy, plotki, prawdopodobne fikcje i fałszerstwa. Tropiciel tych wszystkich śladów pyta retorycznie, „ale co w historii jest prawdą? [...] czy nie to wszystko, co przeszłość mówi, choćby i kłamała?” (W 108). Dlatego też wagę zyskują lekceważone przez oficjalną historię szczegóły: „Szary cylinder Chłopickiego. Książę, który coś sobie gwizdze w karczmie pod Miłosną. Poziomki ze śmietaną” (W 189). Te marginalia stają się poszlakami w badaniu makrohistorii, przy czym eseista wysłuchuje różnych stron, Polaków i Rosjan, kobiet i mężczyzn, postaci znaczących i mniej ważnych, dokonuje zatem pluralizacji dyskursu. Służy jej również metoda polegająca na odtwarzaniu jakiegoś faktu przez gromadzenie interpretacji jego znaczeń, ujawniających, że historia, tak jak tożsamość narodowa, która te znaczenia tworzy, to konstrukcja ukształtowana z wielu głosów i zapisów. „Kołaczkowski powiada, Niemcewicz wzmiankuje, Skarbek jest zdania” (W 136) – powtarza twórca *Wielkiego księcia*, uzmysławiając w ten sposób, że jego opowieść, a w ogóle każda historia, powstaje w toku narracji, przez cytowanie innych oraz przez nadawanie znaczeń zastępujących to, co wydarzyło się „naprawdę”, oglądem przeszłości zgodnym z aktualną perspektywą i z określonym stanowiskiem:

<sup>30</sup> M. Foucault, *Powrót do historii*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 111.

[trzeba] wykręcać i przekręcać historię, jako że na tym polega nasze jej pojmowanie. Dla naszego pojmowania przez nas wykręcona [...], tutaj trochę skrzywiona, tam trochę okaleczona, nigdy nie będzie już taką, jaką była. Ale ponieważ historia nie jest czymś, co było [...] – taka już jest natura naszego pojmowania, że terazniejsze jest, nie przeszłe – nie należy mieć wyrzutów sumienia, kiedy coś się przekręci (W 113).

Wielopodmiotowość cechuje także występujące w tekście „ja”, które odgrywa wiele różnych ról<sup>31</sup>: narratora tożsamego z autorem, fikcyjtwórcy, a nawet postaci zmyślonej. Persona ta raz jest konserwatystą, a raz liberałem, czasem pochwała ład, a czasem anarchię, płynnie przechodzi od racjonalnego wywodu do mowy poetyckiej, od patosu do ludyczności. Za tymi rolami i dykcjami skrywa się reżyser inscenizowanych zdarzeń, co pozostaje w związku z kreacją księcia Konstantego jako bohatera tragifarsy:

Ale to farsa była, nie tragedia. Tragifarsa: i wszystko to było dwoiste do samego końca. Bo jeszcze umierając, chwycił się za brzuch i mówił, że nas kocha: jakby własną śmierć grając w zakończeniu farsy. Ale przecież naprawdę umierał, otruty przez brata w tragicznym finale królewskiej tragedii. Trucizna była w poziomkach ze śmietaną, co tę tragiczną śmierć czyni cokolwiek farsową (W 179).

Rymkiewicz zaznacza formą własnego tekstu, że nad historią włada żywioł teatru, który łączy prawdę i fikcję, liryzm i śmieszność, powagę i błazenadę, tym samym autor tragifarsy *Król Mięsopest* zwraca uwagę, iż historia – to, co uznajemy za prawdziwe życie – ma znamiona artefaktu, jest niczym opowieść literacka albo przedstawienie teatralne<sup>32</sup>. Tutaj ujawnia się performatywność eseju, demonstrowanie opisywanych zjawisk za pomocą stylu i narracji, widoczne również w tym, że krytyce księcia odpowiada zanegowanie form klasycznej historiografii oraz kryminologii, które zaprowadzają totalitaryzm, tak jak to czynił Konstanty:

[...] porządku – łaknął nade wszystko. [...] nakaz zaprowadzenia takiego ładu wynikał dla niego po prostu z przekonania, które dziś nazywamy totalitarnymi. [...] Więc wszystkie guziki byłyby związane i wszystkie konie co tydzień byłyby

<sup>31</sup> Jak zauważa Hanna Gosk: „Tekst przemawia co najmniej dwoma głosami – tym animowanym przez polskiego ducha narodowego [...] i tym racjonalizującym porywy, demitologizującym”. Ponad nimi istnieje plan „metaautorski”, na którym toczy się pojedynek różnych postaw – *Wizerunek naszej kondycji*, dz. cyt., s. 234.

<sup>32</sup> Rymkiewicz myśli tu podobnie jak Hayden White, uznający narracje historyczne za „wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem odkrycia, co produktem inwencji, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli w naukach ścisłych” – *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, wstęp E. Domańska, Kraków 2000, s. 80.



przesłuchiwane i każdy pies co tydzień miałby zrobioną lewatywę. Ale w cze-  
łściach tego uładzonego świata jakież chaos by się kłębił, jakież szaleństwo co  
chwila by eksplodowało (W 41, 43, 116).

Opisując władcę jako postać, za sprawą której w porządku eksploduje  
szaleństwo, Rymkiewicz zauważa, że podobną naturę ma świat, tak więc  
prawo sprzeczności zostaje podważone w wymiarze ontologicznym – rze-  
czywistość tym jawniej okazuje się chaosem, im bardziej nasilają się  
praktyki mające na celu zaprowadzić w niej rygor. Z takiej perspektywy  
Goszczyński czy Rettel, „romantyczni szaleńcy” (W 12), oraz podobni do  
nich buntownicy Solidarności prezentują się jako ci, którzy stawiają opór  
totalitaryzmowi, afirmując w szaleństwie zasadę istnienia. Rymkiewicz  
akcentuje w polskiej historii fakty polegające na erupcji pojmanego  
w ten sposób szaleństwa, związane z tajemnicą przebaczenia lub jego  
braku, w czym zbliża się do Jacques’a Derridy, który tak pisze o „szaleń-  
stwie niemożliwego”:

Doświadczenie to jest tajemnicą. Powinno pozostać nietknięte, niedostępne dla  
prawa, polityki, nawet dla moralności [...] Uczyniłbym jednak z tej niepolitycznej  
zasady – zasadę polityczną; w polityce także należy szanować tajemnicę [...] W  
radykalnym złu [...] i w konsekwencji w zagadce przebaczenia i niewybaczal-  
nego tkwi rodzaj „szaleństwa”, do którego ani prawo, ani polityka nie mogą się  
zbliżyć, a tym bardziej nie mogą go sobie przywłaszczyć<sup>33</sup>.

Wedle Derridy wydarzenia inrodne względem prawa są jednak  
z nim nierozłączne, w tym sensie, że fundują one prawo, ustanawiają – co  
kultura wypiera z pamięci – zasadnicze dla niego idee regulatywne, jak-  
kolwiek pozostają poza nim samym. „*Wszystkie państwa-narody powstają  
i umacniają się dzięki przemocy. [...] moment założycielski jest wcześ-  
niejszy od prawa lub uzasadnienia, które powołuje do życia. Istnieje więc  
poza prawem i ze swej istoty jest gwałtem*”. Atak na Belweder ukazuje  
Rymkiewicz jako taką właśnie, szaleńczą przemoc dla ocalenia narodo-  
wego bytu, a w ostatnich książkach, *Wieszaniu* i *Kinderszenen*, podobnie  
określa egzekucje insurekcyjne oraz powstanie warszawskie – rozpoznaje  
w nich usytuowane poza prawem i moralnością akty konstytuowania  
tożsamości przez wkraczanie w śmierć, która jest sednem istnienia. Da-  
leko odchodzimy więc od formy śledztwa z dyskursów historii i krymino-  
logii, gdzie tajemnicę śmierci trzeba zniweczyć w procesie badania, obez-  
władnić mocą rozumu. Rymkiewicz mówi też jednak, że wywrotowe  
działania pociągają za sobą ustalenie prawa i czyjeś ograniczenie oraz że  
pisząc po swojemu o carewiczu, staje się na powrót zniewolony, a jedno-

<sup>33</sup> J. Derrida, *Szaleństwo przebaczenia*, przeł. M.P. Markowski, „Gazeta Wyborcza”  
2000, nr 96, s. 27-28.

częśnie tyranizuje Konstantego. Oto paradoks historii, zatem również pisania o niej: „uwięziliśmy się nawzajem i on mnie trzyma pod kluczem, a ja jego” (W 137). Używając tej metafory, autor *Żmutu* podkreśla, że historia pisana inaczej, z myślą o wolności, skazana jest na niewolę i sama ją zaprowadza, nie ma bowiem takiego dyskursu, który likwidowałby wszelką opresję, pozwalając żyć bez szkody dla innych.

### „Historia jak papiery”

Kuśniewicz, Terlecki i Rymkiewicz formułują diagnozę bliską rozpoznaniom Foucaulta, zaznaczając, że zarówno reprezentacje historii, jak i mechanizmy kontroli społecznej są dyskursami restrykcyjnej władzy. Na przemoc pisarze odpowiadają przewartościowaniem historii oraz współczesności, zmieniają literaturę w hermeneutykę radykalną, gdzie stwierdza się – jak czyni to Derrida – że „akt pamięci [...] *należy* umieścić poza obszarem prawa”<sup>34</sup>. Dlatego dokonywane przez nich rekonstrukcje historii wymykają się zasadom racjonalności, tym samym logiki dwuwartościowej, co widać w poetyce, problematyzacji historiografii oraz dyskursu kryminologicznego, a także w paradoksalnej ontologii. Jednocześnie twórcy ustosunkowują się do światopoglądu, jaki stoi za powieścią kryminalną, podważając tę formę w zestawieniu z innymi konwencjami pisarskimi. W strukturalnej analizie powieści kryminalnej Stanko Lasić uznaje za jej główny wyróżnik przezwyciężaną enigmatykę, co oznacza, że trzeba tutaj wymyślić zagadkę, a następnie ją rozwiązać – przed rozumem piętrzą się trudności tym większe, im znaczniejszy ma być jego triumf, gdy odkryje prawdę, by ukarać siły odpowiedzialne za ujawnienie tajemnicy i chaosu. Taką formę kompromituje powieść antykryminalna, która może być autotematyczna, niejednorodna stylistycznie, przede wszystkim zaś pozbawiona racjonalnego rozwiązania. Kończy się ona – jak stwierdza Lasić – „ponurą i trwałą niepewnością”, „stała się rzecz najgorsza: nie wiemy, co się stało!”, gatunek zostaje ugodzony w „najbardziej wrażliwym punkcie – wyjaśnieniu, odkryciu”<sup>35</sup>. Tego rodzaju puentę mają *Korupcja*, *Odpocznij po biegu* i *Wielki książę* – nie poznamy jednej prawdy opowiadanych zdarzeń, ale sprzeczne ze sobą warianty, pomiędzy którymi skrywa się gdzieś tajemnica. Jak mówi Terlecki, „historia w ogóle [...] nie jest jasna. Jest dramatycznie ciemna. Nasze próby jej zrozumienia są często odbiciem strachu przed ową mrocznością”<sup>36</sup>. To zważ-

<sup>34</sup> Tamże, s. 26.

<sup>35</sup> S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Pe-tryńska, Warszawa 1976, s. 139, 142.

<sup>36</sup> *Odwoływać się do sumienia*, dz. cyt., s. 5.

cza przyjęcie myśli, że natura historii, występku, prawa, w ogóle istnienia, może być tajemnicza, łączy ze sobą utwory Terleckiego, Kuśniewicza i Rymkiewicza, różni je zaś od powieści kryminalnej, będącej „gatunkiem *par excellence* epistemologicznym”, gdzie niesamowitość zostaje „przekształcona w subiektywne złudzenie”<sup>37</sup>. Zgodnie z tezą Briana McHale’a w literaturze postmodernistycznej zachodzi przejście od epistemologii do ontologii, widoczne też w obrębie literatury dotyczącej historii, która ukazuje teraz napięcia między prawdą a fikcją, zrównuje ze sobą zdarzenia i terytoria z odrębnych porządków bytu, uznaje możliwość „wtargnięcia innego świata w granice naszego”. Jeśli *Korupcja* sytuuje się jeszcze na granicy tak ujmowanej powieści modernistycznej i postmodernistycznej, tajemnicą nie jest tutaj bowiem transgresja w niesamowite, to już utwory *Odpocznij po biegu* i *Wielki książę* łamią zasadę sprzeczności również w tym wymiarze. Historia – pisze Rymkiewicz – potrafi zaskoczyć nas „czymś takim, czego sobie nie jesteśmy w stanie wyobrazić. Bywa tajemnicza: właśnie jak te papiery, które przed nami utaiła. Bywa dwuznaczna, niejasna: właśnie jak te papiery, które może tam były, ale może nie” (W 200).

---

<sup>37</sup> B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 361. Kolejny cytat s. 376.