

UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI
WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY
INSTYTUT LITERATURY I NOWYCH MEDIÓW

ANNA TOMCZYK

NR ALBUMU: 2279

FIKCJE WITA SZOSTAKA

Hasła identyfikujące pracę:

- 1. literatura współczesna**
- 2. autotematyzm**
- 3. Wit Szostak**

Praca napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Ingi Iwasiów

SZCZECIN 2024

OŚWIADCZENIE DOKTORANTA

Anna Tomczyk
imię i nazwisko

2279
nr albumu

Uniwersytet Szczeciński – Instytut Literatury i Nowych Mediów

Forma: stacjonarne

Oświadczam, że moja praca pt.:

Fikcje Wita Szostaka

- a. została napisana przeze mnie,
- b. nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83 z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem,
- c. nie zawiera danych i informacji , które uzyskałem w sposób niedozwolony,
- d. nie była podstawą nadania tytułu naukowego ani lub zawodowego ani mnie ani innej osobie.

Ponadto oświadczam, że treść pracy przedstawionej przeze mnie do obrony, zawarta na przekazywanym nośniku elektronicznym jest identyczna z jej wersją drukowaną.

Szczecin, dn. 29.09.2024 r.

.....
podpis

OŚWIADCZENIE

Wyrażam zgodę na udostępnienie mojej pracy pt.

Fikcje Wita Szostaka

Szczecin, dnia 29.09.2024 r.

miejsowość

.....
podpis

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
--------------------	----------

ROZDZIAŁ I

O METODOLOGICZNYM POJĘCIU FIKCJI	12
Fikcje w literaturze	12
Typologie fikcji w literaturze	12
Fikcje kontrfaktualne/kontraktualne	16
Strategie fikcyjotwórcze.....	20
Człowiek kontra fikcje	26
Fikcje jako metoda	28
Fikcje performatywne	30
Fikcje kontraktualne (światy alternatywne)	32
Fikcje najnowsze	35

ROZDZIAŁ II

O INTERPRETACJACH I STWARZANIU WITA SZOSTAKA	41
Ewolucja od fantasy do... ..	41
Rodzaje fikcji Szostaka	48
Narracja w powieściach Szostaka	51
Wit Szostak/Dobrosław Kot	62
Ludowość. Kultura i sztuka	67
Przygoda i podróże. Zagadki – nie tylko geograficzne	77
Konflikt i walka. Pytania o dom	92
Miłość i relacje. Erotyka na kartach powieści	97
Jedzenie	102
Powieść akademicka	105
Moralność i etyka	112

Fantazja i magia	113
Tweed	123
Problemy społeczne i polityczne	125

ROZDZIAŁ III

O AUTOTEMATYZMIE W TWÓRCZOŚCI WITA SZOSTAKA	137
„Szwy” Szostaka	137
Narracja schizofreniczna	139
Powracające wątki	143
Metafikcja	145
Filozofia	148
Moment autorefleksyjny	150
Wymienni bohaterowie	154
Dziennik	158

ROZDZIAŁ IV

WIZERUNEK KOBIET W TWÓRCZOŚCI WITA SZOSTAKA	161
Obraz kobiet we wczesnej twórczości fantastycznej i <i>Oberkach do końca świata</i>	161
Obraz kobiet w trylogii krakowskiej	166
Lata 2014–2017	169
Powieści autotematyczne	172
Twórczość najnowsza	175
ZAKOŃCZENIE	180
BIBLIOGRAFIA	182
ENGLISH SUMMARY	195

WSTĘP

Sposoby kreowania i funkcjonowania fikcji to temat interesujący literaturoznawców, ale też antropologów, socjologów, kulturoznawców i wielu innych. Moją rozprawę poświęciłam analizie utworów Wita Szostaka, pisarza wyczulonego na złożoną, wieloraką naturę fikcji, jej przechodniość i gatunkowość, oddawaną w konstrukcjach miejsc utopijnych oraz kreacjach bohaterów.

Zbadam związki tej prozy z zagadnieniami nowej humanistyki, przyglądając się przyrastaniu nowych rozwiązań i ich migrowaniu między tekstami. Nowa humanistyka to podejście do badań, które zyskało na znaczeniu w ostatnich latach, zwłaszcza w kontekście szybko zmieniającego się świata technologii i globalizacji. To podejście łączy tradycyjne metody humanistyczne z nowymi narzędziami, technologiami oraz perspektywami interdyscyplinarnymi. Funkcjonując w tej złożonej i dynamicznej rzeczywistości, nowa humanistyka stawia sobie za cel nie tylko zrozumienie kultury, ale także aktywne zaangażowanie w jej kształtowanie i rozwijanie. Twórczość Wita Szostaka popularna jest zwłaszcza w szeroko rozumianym środowisku inteligenckim (np. akademickim). Autor ten znajduje uznanie także w oczach profesjonalnych krytyków (nominacja do Nagrody Nike, Paszportów Polityki).

Z twórczością Wita Szostaka spotkałam się po raz pierwszy w czasie zajęć na temat narracji migracyjnych z prof. zw. dr hab. Ingą Iwasiów podczas I stopnia studiów polonistycznych. Dziełem tym było *Sto dni bez słońca*¹, powieść akademicka, której akcja umieszczona jest na nieistniejących wyspach nieopodal Irlandii. Bohaterowie Szostaka wiele ze swych przygód przeżywają w światach alternatywnych, niejako w systemach utopijnych. Tym razem jest to przestrzeń akademickich idei i praktyk. Pisarz-akademik rozpiął na prozę pytania o kondycję uniwersytetu, podstawiał krzywe zwierciadło rzeczywistości, która jest jego udziałem.

W mojej pracy nawiązuję do różnych pojawiających się u Szostaka konwencji i tematów humanistycznych, takich jak paradygmat powieści akademickiej (*Sto dni bez słońca*), opozycja młodość–starość (trylogia krakowska: *Chochół*², *Dumanowski*³, *Fuga*⁴) czy muzyczność

¹ W. Szostak, *Sto dni bez słońca*, Warszawa 2014. Dalej cytowane jako SdbS.

² Tenże, *Chochół*, Warszawa 2010. Dalej cytowane jako Ch.

³ Tenże, *Dumanowski*, Warszawa 2011. Dalej cytowane jako D.

⁴ Tenże, *Fuga*, Warszawa 2012. Dalej cytowane jako F.

prozy, sposób postrzegania muzyków i muzyki (zwłaszcza ludowej – *Oberki do końca świata*⁵). Niezwykle interesujący jest także obraz postaci kobiecych i męskich wykreowanych przez autora, np. Marty, bohaterki powieści o małżeństwie zamieszkującym stary dworzec, jedynie z pozoru typowej gospodyni domowej, która staje się wraz z rozwojem fabuły postacią kluczową dla całej zawartej w powieści intrygi (*Wrózenie z wnętrzości*⁶, utwór napisany z perspektywy bohatera zmagającego się z chorobą umysłową. Jest tu także poruszony temat emigracji).

Dorobek literacki autora to powieści, opowiadania, dramaty. Szostak swoją karierę pisarską rozpoczynał jako pisarz fantastyki (cykl o Smoczogórach: *Wichry Smoczogór*⁷, *Poszarpane granie*⁸, *Głędzby Ropucha*⁹). Trylogia krakowska powstawała w okresie 2010–2012. W pracy odnoszę się także do tekstów *Zagroda zębów*¹⁰, *Przypisy końcowe*¹¹, *Poniewczasie*¹², *Cudze słowa*¹³ czy *Szczelinami*¹⁴. Najnowszą pozycją są *Rumowiska*¹⁵ z 2023 roku. Opowiadania Szostaka ukazywały się głównie w „Nowej Fantastyce” (tam też zadebiutował).

Twórczość tego autora zmieniała się na przestrzeni lat i od fantastyki przeszła w fazę powieści osadzonej we współczesnym Krakowie. Przydatna podczas badania twórczości Wita Szostaka okazała się praca naukowa Dobrosława Kota.

Kot naukowo opisał pojęcie mitu, jego genezę i oddziaływanie w cyklu *Lek i trucizna. Rozmowy o micie*¹⁶ ukazującym się w miesięczniku „Znak”. Mit, fikcja i realizm magiczny to bardzo ważne kwestie pojawiające się w zagadnieniach humanistycznych jako pytania dla badacza tej twórczości. Fikcje Szostaka czerpią z wielu konwencji. Ich związek z rzeczywistością ujawnia się w polu nawiązań, gier z czytelnikiem, czy związków z muzyką.

Wiedzę na temat instrumentów ludowych czerpie Szostak z autopsji – sam gra na kilku. Nie jest łatwo określić przynależność genologiczną tekstów Szostaka, który znany jest z przełamywania schematów gatunkowych. O ile *Wichry Smoczogór* to typowa literatura fantasy, o tyle trylogia krakowska łączy w sobie elementy fantastyczne w świecie

⁵ Tenże, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007. Dalej cytowane jako OdKŚ.

⁶ Tenże, *Wrózenie z wnętrzości*, Warszawa 2015. Dalej cytowane jako WzW.

⁷ Tenże, *Wichry Smoczogór*, Warszawa 2003. Dalej cytowane jako WS.

⁸ Tenże, *Poszarpane granie*, Warszawa 2004. Dalej cytowane jako PG.

⁹ Tenże, *Głędzby Ropucha*, Warszawa 2005. Dalej cytowane jako GR.

¹⁰ Tenże, *Zagroda zębów*, Warszawa 2016. Dalej cytowane jako ZZ.

¹¹ Tenże, *Przypisy końcowe*, Kraków 2016. Dalej cytowane jako PK.

¹² Tenże, *Poniewczasie*, Warszawa 2019. Dalej cytowane jako P.

¹³ Tenże, *Cudze słowa*, Warszawa 2020. Dalej cytowane jako CS.

¹⁴ Tenże, *Szczelinami*, Warszawa 2022. Dalej cytowane jako S.

¹⁵ Tenże, *Rumowiska*, Warszawa 2023. Dalej cytowane jako R.

¹⁶ D. Kot, *Lek i trucizna. Rozmowy o micie*, „Znak” 2007.

alternatywnym, a wszystko to w otocze realizmu magicznego. Ludowość u tego autora to nie tylko muzyka, ale też podania, baśnie i legendy. W mojej pracy ukazuję zależności między tymi składnikami, a także wyprowadzam wnioski co do połączeń gatunkowych i ich relacji ze współczesną polską literaturą i kulturą.

Dziedziny i dyscypliny, do których będę się odwoływać to m.in. filozofia, religia, antropologia, muzykologia. Interesować będzie mnie też humor – sytuacyjny i językowy, taki jak nadanie walucie w jednej z powieści nazwy „szostaki”, a barowi z innej „Dobry Kot”, co nawiązuje bezpośrednio do prawdziwego nazwiska samego autora. Badam i przedstawiam także wpływ innych powieściopisarzy na twórczość Szostaka (Bartłomiej Chochół z trylogii krakowskiej pojawia się u Szczepana Twardocha i odwrotnie, Szostak wciela do swojej twórczości bohaterów książek swoich kolegów po fachu). Myślę, że prześledzenie tych powiązań jest interesujące badawczo.

Powieści Szostaka łączą się także między sobą. Na przykład bohaterowie *Oberków do końca świata* to dziadkowie głównego bohatera *Chochółów*, a dzieła te wzajemnie się uzupełniają. Dopiero po lekturze całości można poznać pełniejszą historię rodów Chochółów i Wichrów. Zbadanie granicy przejścia od fantastyki do tematyki ludowej także jest interesujące. Mimo że w *Oberkach...* pojawiają się fakty znane z historii (np. II wojna światowa), można odnaleźć tam także wyznaczniki fantastyczne, na pograniczu ludowości i magii, więc jest to powieść, którą zaliczyć mogłabym do prozy chłopskiej, co jednak nie wyczerpuje jej cech. Istotne, że teksty oberków z powieści są autentyczne. Opozycja młodość–starość przedstawia się nie tylko w postaci zetknięcia ludowego świata dziadków i miejskiego wnuków. Bohaterowie, których czytelnik poznaje jako studentów, także się starzeją. Zbadanie tej przemiany jest intrygujące.

Powieści Szostaka nazwać można także satyrycznymi, tak więc nie należałoby pomijać zagadnienia humoru (miejscami przechodzącego w ironię). Sam tytuł *Sto dni bez słońca* może nawiązywać do *Stu lat samotności* Márqueza. Nawiązania intertekstualne u Szostaka to kolejny temat, który poruszam w mojej pracy. Z moich badań wynika, iż autor ceni sobie prywatność i nie odpowiada wprost na zadawane pytania. Osoba pisarza także stanowi więc wyzwanie dla badacza. Szostak tworzy bardzo regularnie, więc moja dysertacja uwzględniać musi zaskakujące zwroty wraz z pojawiającymi się kolejnymi dziełami. Od rozpoczęcia badań do bibliografii dołączyło pięć powieści oraz wiele mniejszych dzieł. Myślę, że najciekawsza w twórczości Wita Szostaka jest różnorodność pisanych przez niego tekstów, wnosząca nowe spojrzenie na pewien fragment literatury współczesnej.

Chciałabym w tym momencie zaznaczyć, iż choć zapoznałam się z pełną twórczością Szostaka, w pracy wykorzystałam wszystkie powieści, z części pozostałych pozycji (dramatów, artykułów) czyniąc kontekst (autotematyczny lub kulturowy).

W użytej przeze mnie literaturze przedmiotu chciałabym zwrócić uwagę zwłaszcza na pozycje takie jak *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*¹⁷ Henryka Markiewicza w kontekście historii fikcji, *Między teoriami a fikcją literacką*¹⁸ Anny Łebkowskiej, *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*¹⁹ Małgorzaty Sugiera. Ważna też okazała się lektura opracowania z 2001 w wątku teoretycznym, *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*²⁰ Łebkowskiej. W pracy wykorzystałam także jako kontekst inne utwory literackie dotyczące badanych tematów, zarówno te wydane w Polsce, jak i zagraniczne, np. do tematu autotematyzmu Dietera de Bruyn'a, *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm” a amerykańskim pojęciem „metafiction”*²¹ czy Jarosława Fazana, *Autokreacja i fantastyka. Kryzys autotematyzmu w powieściach Wita Szostaka*²². Dokonałam selekcji przeczytanych opracowań i w samej pracy wykorzystałam jedynie te najbardziej związane z tematem i mogące stać się kontekstem literatury podmiotu.

Niniejsza praca doktorska składa się z czterech zasadniczych rozdziałów, podzielonych na krótsze części w celu ukazania zależności tematycznych. Układ oraz tematyka stanowią konsekwencję wyboru zagadnień, które uznałam za najbardziej interesujące badawczo.

W rozdziale pierwszym, *O metodologicznym pojęciu fikcji*, opisałam od strony teoretycznej pojęcie fikcji. Zająłabym się ukazaniem umiejscowienia fikcji w literaturze, opisałam podział fikcji, ale też zarys fikcji kontrfaktualnych/kontraktualnych, w tym zwłaszcza strategii i definicji. Podałam wybrane przez siebie wnioski literaturoznawców w celu ukazania, jakie miejsce wśród nich zajmuje tematyka powieści Szostaka. Zająłabym się też specyfiką światów alternatywnych. Na koniec zbadałam podejście badaczy do fikcji najnowszych.

W rozdziale drugim, najbardziej rozbudowanym, *O interpretacjach i stwarzaniu Wita Szostaka*, zająłabym się interpretacją rodzajów fikcji w celu ukazania nie tylko zależności między

¹⁷ H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, Warszawa 1961.

¹⁸ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

¹⁹ *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. M. Sugiera, Kraków 2019.

²⁰ A. Łebkowska, *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.

²¹ D. de Bruyn, *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm” a amerykańskim pojęciem „metafiction”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2006, nr 24, s. 50.

²² J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka. Kryzys autotematyzmu w powieściach Wita Szostaka*, w: A. Waligóra, *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, Poznań 2019.

Witem Szostakiem a Dobrosławem Kotem, ale także ewolucję autora od fantastyki do twórczości autotematycznej. Poświęciłam miejsce na ukazanie specyficznych narracji w powieściach. Wybrałam najważniejsze według mnie, powtarzające się wątki i motywy, takie jak ludowość, kultura, sztuka, przygoda i podróże, zagadki, konflikt i walka, dom, miłość (erotyka), jedzenie, dzieci, powieść akademicka, moralność i etyka, fantazja i magia, tweed, a także problemy społeczne i polityczne.

Rozdział trzeci, *O autotematyzmie w twórczości Wita Szostaka*, zawiera interpretację powieści i innych tekstów krakowskiego autora. Opisałam w nim „szwy” prozy Szostaka, stosowaną przez niego narrację schizofreniczną czy powracające wątki. Skupiłam się na pojęciu metafikcji w kulturze współczesnej i momencie autobiograficznego, wymiennych bohaterów i funkcji dziennika w kontekście twórczości Gombrowicza.

Rozdział czwarty, *Wizerunek kobiet w twórczości Wita Szostaka*, stanowi analizę dzieł krakowskiego autora poczynawszy od twórczości fantastycznej, przez ludowość i trylogię krakowską. Ukazuję przemiany zachodzące w kreowaniu bohaterek, od baśniowości i magicznego patriarchatu, do najnowszych dzieł, w których kobiety stanowią trzon powieściowy.

Mam nadzieję, iż zaproponowany przeze mnie podział interpretacyjny powieści i innych tekstów Szostaka jest klarowny, ale też interesujący. Tematy, które wybrałam, czyli fikcje, autotematyzm, filozofia, powieść akademicka, ewolucja i stwarzanie autora, są we współczesnej literaturze istotne i wręcz modne, ale ukazanie ich na podstawie twórczości krakowskiego akademika może być pewną ciekawą innowacją. Ramy pracy doktorskiej zmusiły mnie do ograniczenia niektórych treści.

ROZDZIAŁ I

Fikcje w kontekście prozy Wita Szostaka stanowią strategię łączącą różne dyscypliny naukowe, a analiza ich wzajemnego wpływania może pomóc w pełniejszym odbiorze interpretacji dzieł krakowskiego autora. W tym rozdziale chciałabym umiejscowić pojęcie fikcji wynikające z prozy Szostaka wśród różnych pozycji na temat fikcjonalności, głównie w literaturze, doprowadzając tym samym do odpowiedzi na pytanie o obecną kondycję pojęcia fikcji w literaturze współczesnej na podstawie twórczości wybranego autora.

Fikcje w literaturze

Jorge Luis Borges opisał swoje spotkania z *niewyraźnym*²³. Są to problemy poruszane w literaturze, filozofii i historii, na przykład czas, substancja oraz nieskończoność. Fikcja w twórczości Borgesa reprezentuje również brak nietolerancji względem nieznanymi języków. Oddzielanie prawdy od fałszu to metoda tradycyjna w badaniach nad historiografią. Historycy na przestrzeni wieków zadają pytania o luki w dziejach, niewyjaśnione fakty czy nadinterpretacje²⁴. Fikcyjne historie pozwalają także spojrzeć na świat z innej perspektywy i zrozumieć różne punkty widzenia. Fikcja literacka z jednej strony różni się od innych form literatury, takich jak literatura faktu, naukowa czy popularnonaukowa, jednak można także doszukiwać się elementów fikcjonalności nawet w przekazywaniu informacji naukowych.

Paul Ricoeur jako przedstawiciel filozofii hermeneutycznej podkreśla znaczenie fikcji literackiej w badaniach antropocentrycznych, chcąc zbliżyć do siebie naukę o człowieku z literaturoznawstwem²⁵. Fikcja może mieć zabarwienie etyczne i społeczne²⁶. Proza Szostaka związana jest także z polityką, choćby poprzez kontrfaktualną przyczynowość w kontekście stosunków międzynarodowych, jak wynika z badań politologa, Andrzeja Gałganka²⁷. Kiedy w 1948 roku historia historiografii wyłoniła się jako oficjalna subdyscyplina historyczna, badacze pragnęli stworzyć jej podstawy, jednak z upływem lat coraz bardziej ją unowocześniali²⁸.

²³ P. Nowara, „Niewyraźne”, *Jorge Luis Borges*, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 28, s. 74.

²⁴ B. Pascal, *Mysli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Poznań 1952, s. 97.

²⁵ A. Ziolkowska-Juś, *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricoeura*, „Diametros” 2014, nr 42, s. 290–294.

²⁶ *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. M. Sugiera, Kraków 2019.

²⁷ A. Gałganek, *Przyczynowość w nauce o stosunkach międzynarodowych*, „Przegląd Politologiczny” 2016, nr 4, s. 41–45.

²⁸ H. Wójcik-Łagan, *O historii historiografii. Kilka refleksji o subdyscyplinie*, tamże, s. 63–65.

Typologie fikcji w literaturze

Problem fikcji, będący głęboko zakorzenionym tematem w teorii literatury, zyskał nowe znaczenie dzięki pojęciu „fikcjonalności”, które w latach 70. stało się jednym z głównych zagadnień w dyskusjach teoretycznoliterackich²⁹. Wzrost liczby publikacji na temat fikcjonalności świadczy o jego rosnącej wadze. Hans Ulrich Gumbrecht proponuje, aby dychotomię fikcjonalny/niefikcjonalny uznać za nowy paradygmat, zdolny zastąpić tradycyjne rozróżnienie na literackie i Nieliterackie. Takie podejście jest zasadne, ponieważ, jak wskazuje Gumbrecht, niemożliwe jest sformułowanie uniwersalnej definicji literackości, lecz można zidentyfikować kryteria, które definiują fikcję w różnych kontekstach kulturowych i historycznych.

Jeszcze u progu lat 70. Northrop Frye wyznawał podział literatury na fikcjonalną i tematyczną³⁰. Pierwsza miała zawierać w sobie postaci fikcyjne oraz fabułę, zaś druga jedynie autora i czytelnika. Obecnie perspektywa uległa zmianie, gdyż oba rodzaje mogą występować równolegle. Badacze fikcji snują szerokie rozważania genologiczne, mające niebagatelne znaczenie w przypadku krakowskiego autora, który konwencje gatunkowe przełamuje w każdej kolejnej pozycji mocniej.

Pytania o gatunek należą do jednych z najstarszych w metodologii badań literaturoznawczych³¹. Michał Głowiński zastanawia się nad jego rozumieniem w studiach interdyscyplinarnych. Badacze stosują zasadę wielogatunkowości lub też braku ścisłych podziałów, stawiając na hybrydy oraz nowoczesność, ludologię i filmoznawstwo, zwłaszcza w kontekście fikcji tworzonej przez artystów.

Henryk Markiewicz już w latach 70. pisał o spokrewnieniu poety-twórcy zarówno z wieszczem, jak i z oszustem³². Teoretyk literatury podsumował w ten sposób funkcję poznawczą literatury. W czasie pracy nad tekstami Szostaka korzystam z badań Andrzeja

²⁹ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 4(74), s. 327.

³⁰ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2(60), s. 283–290.

³¹ Por. M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 43–62.

³² H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 123–130.

Walickiego, filozofa i historyka idei, poszukującego współczesności w badaniach nad podmiotem i filozofią społeczną³³.

Ogromna w moim przekonaniu atrakcyjność teorii fikcji literackiej w ostatnich dwu dekadach XX wieku [...] wiąże się w dużej mierze z faktem, że dominuje tu atmosfera niestabilności, przewartościowań, zawirowań i sporów przeradzających się w ożywczy ferment. W punkcie wyjścia jest to przecież czas zamkniętego już strukturalizmu, dogasającej, choć jeszcze ciągle inspirującej, czy raczej przekształcającej się semiologii, wciąż obecnej linii fenomenologicznej, ciągle żywej inspiracji hermeneutycznej³⁴.

Agata Bielik-Robson dokonała w tym kontekście rewizji romantyzmu i filozofii:

Romantyczność jest *ab origine* formułą nowoczesnej tożsamości, której przyświeca nie tyle wizja powrotu do czasów przednowożytnych – a więc, jak to chętnie ujmuje tradycja oświeceniowa, wizja negacji przemian modernizacyjnych – co odmienna wizja tego, co znaczy być człowiekiem nowoczesnym³⁵.

Pojęcie *fikcji* występuje w każdej teorii twórczości literackiej. Jest to zagadnienie interesujące badaczy już od starożytności, a prowadzi do poznania istoty literatury, jej znaczenia i wartości. Podczas tworzenia przeszłości literackiej ważny jest tak jej wymiar teoretyczny, jak i pragmatyczny, jak pisze Siegfried J. Schmidt, niemiecki filozof zajmujący się komunikacją³⁶. Małgorzata Sugiera zrywa ze stereotypem, tak jak Szostak i inni pisarze zerwali z wygodnym modelem powieści realistycznej (w której akcja toczy się linearnie). Nowe formy metodologii nauk społecznych i humanistycznych, takie jak feminizm, postkolonializm czy nowy materializm zaczęły pojawiać się już w latach 70. XX wieku, lecz nie od razu weszły do głównego nurtu badań nad metodą. Lata 90. przyniosły z kolei badania nad problemem „fikcjonalności”, jak pisze Wiklef Hoops³⁷.

[...] jeśli za *signum temporis* współczesnego stanu teorii literatury uznać oporność jej materii wobec każdej próby ułożenia w linearny ciąg przyczynowo-skutkowy, jeśli przyjąć, że jeden z dzisiejszych wyznaczników ujawnia się właśnie poprzez rozpad jednolitej fabuły, rozproszone zaś epizody są

³³ A. Walicki, *Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 23–46.

³⁴ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 7–8.

³⁵ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 50.

³⁶ S. J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktywistycznego*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 3(79), s. 223–224.

³⁷ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 327–330.

jedynymi sygnałami tego, co fragmentaryczne i hybrydyczne, wówczas okazuje się, że teorie fikcji literackiej tylko w pewnym stopniu do stanu tego przystają³⁸.

Gdyby udało się utrzymać ten pogląd, mogłoby to oznaczać znaczący krok naprzód w dziedzinie literaturoznawstwa. Problem fikcjonalności ma długą historię, sięgającą czasów starożytnych, kiedy to stał się kluczowym pytaniem w estetyce literatury dotyczącej natury literackiego dzieła, jego wartości poznawczej oraz relacji do rzeczywistości. W okresie postklasycznym sceptycyzm wobec fikcji wykazywały instytucje, takie jak kościół, co sprawiło, że literatura musiała nieustannie uzasadniać swoje istnienie. Dopiero w XVIII wieku pojawił się postulat autonomii literatury, który pozwolił jej w większym stopniu uwolnić się od tego ciężaru.

Czytając dzieło literackie zachowujemy się tak, jakbyśmy o *czymś* czytali. Chwila refleksji przekonuje jednak, że nie jest wcale tak, jakoby zdania dzieła literackiego rzeczywiście o *czymś* mówiły. Nie istnieje bowiem to, do czego zdania te miałyby się odnosić. Zdania dzieła literackiego jedynie «udają», że o *czymś* mówią. W istocie jednak niczego nie stwierdzają, a jedynie postulują (czy — mówiąc językiem filozofujących artystów — kreują) pewne stany rzeczy³⁹.

We współczesnej fikcjonologii szczególną uwagę przykuwają teorie, które wyróżniają się na tle innych — są to koncepcje z jednej strony osobne, ale jednocześnie wpływające na pozostałe. Przypominają budowle zaprojektowane w różnych stylach, które jednak nie są aż tak dewiacyjne, by razić swoją dziwacznością. Stoją na uboczu, wyraźnie odznaczają się swoją odrębnością i mimo modnej różnorodności form, w swej izolacji są zarówno bulwersujące, jak i intrygujące⁴⁰.

Zacząć trzeba od sprawy nietypowej dla współczesnych praktyk literaturoznawczych i już w samej swej nietypowości atrakcyjnej. Mianowicie, nic nie wskazuje na to, by teoretyków fikcji literackiej ogarniało zniechęcenie, czy żeby powątpiewali w sensowność własnych poczynąń. Nieznany jest im nastrój frustracji, wynikający z siły krytyki czy z przekonania o niemożliwości uprawiania własnego pola badań. Wystarczy chociażby przejrzeć spisy książek, artykułów i rozpraw teoretycznoliterackich publikowanych za granicą w ciągu minionych blisko dwudziestu lat, by przekonać się, że problematyka tego rodzaju nie tylko nie zniknęła z pola ich zainteresowań, ale — rzec by nawet należało — wciąż zajmuje jedno z ważniejszych miejsc⁴¹.

³⁸ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 12.

³⁹ Tamże, s. 17.

⁴⁰ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 221.

⁴¹ Tamże.

W nowoczesnych teoriach literackich, takich jak formalizm czy Nowa Krytyka, wpływa podobna zasada, wedle której nadrzędną rolą literatury jest „wierność swojej naturze”, przy czym spostrzeżenia zawarte w literackich dziełach nie muszą być prawdziwe w dosłownym sensie. Kluczowym kontekstem, w jakim funkcjonuje tekst literacki, jest „świat fikcji”, a elementy rzeczywistości umieszczone w tym fikcyjnym świecie zmieniają swoją naturę i percepcję⁴². Istnieje zasadnicza różnica między zdaniem z powieści historycznej a informacją zawartą w publikacji naukowej, ponieważ literackie odzwierciedlenie rzeczywistości opiera się na zupełnie innych zasadach.

Fikcje kontrfaktualne/kontraktualne

Obecnych narracji kontr[f]aktualnych nie można już zamknąć w ramach literatury rozrywkowej czy szeroko rozumianej popkultury⁴³. Teksty historyczne często nie próbują zmieniać historii, a jedynie ukazać pewne braki w źródłach dotyczących jednej uznanej wersji zdarzeń. Włodzimierz Bolecki kwestionuje na przykład granice między prawdą historyczną a fikcją literacką w książce pt. *Chack. Gracze. Opowieść o szulerach*⁴⁴. Wykorzystuje w swej narracji na temat Targowicy nie tylko dokumenty, cytaty z dostępnych źródeł czy postacie historyczne, ale też zmyślenia, parodię czy zapożyczania. *Chack* rozpoczyna się słowami Borgesa, że najprawdziwsze są właśnie fikcje.

Problem prawdy w literaturze, rozpatrywany tu przede wszystkim na przykładzie powieści, ma dwa wymiary, a raczej słowo „prawda” używane jest w tym kontekście w dwu znaczeniach. W jednym znaczeniu „prawda” przysługuje sztuce lub dziełu sztuki jako całości: mówimy, że literatura pełni funkcje poznawcze, że artysta szuka prawdy, że piękno jest prawdą lub że porzuci piękno, kto pójdzie za prawdą. W drugim — myślimy o prawdzie w sensie logicznym i klasycznym, rozważając prawdziwość i fałszywość zdań lub odrzucając takowe rozważania jako niezasadne⁴⁵.

⁴² W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 331.

⁴³ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 148.

⁴⁴ W. Bolecki, *Chack. Gracze. Opowieść o szulerach*, Kraków 2018.

⁴⁵ J. Ziomek, *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4, s. 349.

Bolecki, jak i inni autorzy powieści kontr[f]aktualnych, „chętnie organizują przedstawiane światy możliwie wokół jakiegoś wynalazku technologicznego, zapomnianego, zmarginalizowanego czy jedynie potencjalnego w naszej aktualnej rzeczywistości”⁴⁶.

[...] czy w takiej sytuacji da się w ogóle wydestylować teorię fikcji, czy też zostaje ona całkowicie wtopiona w inne dyskursy? Czy ma jakikolwiek sens używanie określeń sugerujących istnienie takiej dyscypliny, czy też raczej mówić by jedynie należało o lokowaniu swoich zainteresowań na takim a nie innym obszarze zjawisk literackich?⁴⁷.

Przykładem narracji tego typu („co by się stało, gdyby“) może być pozycja *Polska nie istnieje*⁴⁸ Wojciecha Orlńskiego na temat alternatywnej rzeczywistości, w której w 2015 roku Kraków należy do Austro-Węgier. Jacek Dukaj wymazał Polskę z mapy Europy w powieści *Lód*⁴⁹.

W ekstremalnych formach tego podejścia, dziełu literackiemu przysługuje status alternatywnej rzeczywistości, a jego wartość dostrzega się w formalnej spójności i strukturze⁵⁰.

(...) król wyruszył do drugiego świata. Ja za nim, rzecz jasna. Lecz ledwo przekroczył bramę, okręcił się na pięcie i zawrócił. Przyłgnąłem do muru, by mnie nie zobaczył, i hop za nim, do naszego świata. Wróciliśmy na krążanek, a ten znowu wraca. Przyłgnąłem i za nim (...). Mówiąc krótko, kilkanaście razy (...) tam i z powrotem. Wreszcie (...) straciłem rachubę. Nie wiem już, czy jesteśmy u siebie, czy w świecie złudzeń. I czy w ogóle istnieje ten świat złudzeń, czy to cały czas ten nasz świat (GR, 134).

Mimo że literatura jest uważana za twór iluzoryczny, może bronić swojej autonomii jako „całościowa wizja”. Ta autonomia literatury ma swoje zalety: wyraźne oddzielenie literackiego świata od rzeczywistości wykazuje charakter literatury jako kompozycji, co pozwala zminimalizować zarzut kłamstwa. Takie rozdzielenie daje również możliwość stworzenia specyficznej metodyki w badaniach literackich, a także wyodrębnienia wewnętrznych oraz zewnętrznych podejść badawczych.

W takiej właśnie formie: ustabilizowanej praktyki teoretycznej – szerzy się strategia jukstapozycji, polegająca na zestawianiu różnych sposobów pisania i zarazem różnych

⁴⁶ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 48.

⁴⁷ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 19.

⁴⁸ W. Orlński, *Polska nie istnieje*, Warszawa 2015.

⁴⁹ J. Dukaj, *Lód*, Kraków 2007.

⁵⁰ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 340.

sposobów opisu, przekraczaniu granic dyskursów, na inter- i wielodyscyplinarności. Wszystko to przyczyniło się do tego, że zielone światło dla teorii fikcji staje się wyjątkowo dobrze widoczne⁵¹.

Koncepcja autonomii może być uzasadniona w ramach teorii komunikacji w sposób pragmatyczny, gdzie istnieje konwencja nakazująca czytelnikom interpretować teksty literackie jako oderwane od doświadczeń rzeczywistości⁵². Jednak wartości tego założenia nie potwierdzają dotychczasowe badania empiryczne, a sam Schmidt zauważa, że dominujące w mediach opinie na temat literatury mogą przedstawiać fikcję jako coś oczywistego, nie badając tego, co naprawdę dzieje się w głowach czytelników podczas lektury.

[...] istota literatury polega na tym, by nie mieć żadnej istoty, by w proteuszowej zmienności nie dać się nigdy określić, by objąć sobą wszystko, co mogłoby znajdować się poza jej obrysem⁵³.

Wiadomo, iż „historię historiografii samą w sobie uznać można za bardzo zróżnicowaną wewnętrznie dziedzinę nauk historycznych”, jak pisze Wiktor Werner⁵⁴. Zdaniem Aluna Munsłowa jednak uparte tkwienie w przeszłości i niewykorzystywanie nowoczesnych form badań to błędne założenie trwania w tradycji⁵⁵. Powszechnie przyjmuje się, że nie należy kwestionować związku między treścią a historiograficzną formą relacji, czyli między tym, co się wydarzyło a tym, w jaki sposób zostało to przedstawione. Istnieją jednak autorzy, którzy porzucili konserwatywny model na rzecz nowości, tacy jak Robert A. Rosenstone, Synthia Syndor, Sven Lindqvist czy Hans Ulrich Gubrecht⁵⁶. Oni to „z całą skrupulatnością zawodowych historyków najpierw ustalili stan badań, a następnie poddali analizie wszystkie dostępne źródła i materiały”⁵⁷. Po wykonaniu tego „fundamentu” dopiero zajęli własne stanowisko w danej sprawie, po czym przeszli do fazy eksperymentów z formą i różnymi technikami narracji, w tym autotematycznymi.

[...] na literaturoznawczym obszarze anglojęzycznym słowo „fikcja” cechuje, jak wiadomo, specyficzny, uzależniony od języka – zakres semantyczny i co najmniej podwójne znaczenie;

⁵¹ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 21.

⁵² W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 345.

⁵³ J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 242.

⁵⁴ W. Werner, *Historia historiografii – droga do metarefleksji historycznej*, „Historia@Teoria” 2017, nr 1(3), s. 79–83.

⁵⁵ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 28.

⁵⁶ Tamże, s. 29.

⁵⁷ Tamże.

zazwyczaj obejmuje przede wszystkim prozę fabularną. Stąd także – przecież trudno temu zaprzeczyć – bierze się uprzywilejowane miejsce powieści w tych rozważaniach. Przyznać jednak zarazem trzeba, że twórcy dzisiejszych teorii są zazwyczaj ograniczeń tego rodzaju w pełni świadomi, często też – choć nie zawsze – właśnie przez wzgląd na zależności językowe bądź precyzyjnie definiują używane przez siebie pojęcia, bądź celowo tą wieloznacznością grają⁵⁸.

Claire Norton⁵⁹ przywołała dwie ważne definicje: przymiotnika *kontrfaktualny* oraz rzeczownika *tryb warunkowy kontrfaktualny*:

Kontrfaktualny: *przym.* odsyłający do czy relacjonujący to, co nigdy się nie wydarzyło lub nie istnieje⁶⁰.

Tryb warunkowy kontrfaktualny: *rzecz.* warunek w trybie „jak gdyby“, który sygnalizuje, że zdanie podrzędne odnosi się do czegoś, co nie jest faktem⁶¹.

Według Norton kontr[f]aktualność odnosi się do tego, co można sobie wyobrazić i rozszerza tego pojmowanie oraz redukuje znaki zapytania co do interpretacji narracji typu „co by było, gdyby“ oraz światów literackich i artystycznych⁶². Autorka ukazuje na przykładach wybranych twórców zastosowanie swojej metody – kontr/aktualności „jako formy przedstawiania przeszłości⁶³ (przede wszystkim w związku z kwestią izraelskiej okupacji Palestyny na tle społeczno-politycznym). Według niej kontr/aktualność dodaje nowe możliwości wyrażania wyobraźni, co z kolei wpływa na pojmowanie rzeczywistości w inny sposób. Michał Głowiński napisał: „[...] możliwości danego języka stają się więc współczynnikiem teorii“⁶⁴.

I wreszcie sprawa trzecia, wydawałoby się – przecząca poniekąd życiodajnej – dla teorii – mocy fikcji powieściowej: wszak to powieść właśnie skazywana była na śmierć co najmniej parokrotnie. Natomiast, znów podkreślić należy, w teoriach fikcji nie ma ani atmosfery funeralnej, ani zabiegów ujawniających galwanizowanie zwłok⁶⁵.

⁵⁸ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt. s. 38–39.

⁵⁹ Tekst został przetłumaczony na język polski przez M. Borowskiego i M. Sugierę.

⁶⁰ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/counterfactual>, przeł. M. Borowski, M. Sugiera (dostęp 14.05.2023).

⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Counterfactual_conditional, przeł. M. Borowski, M. Sugiera (dostęp 14.05.2023).

⁶² *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 91.

⁶³ Tamże, s. 90.

⁶⁴ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Warszawa 1969, s. 18.

⁶⁵ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt. s. 39.

Krytyczny ton wobec dogmatycznego traktowania literatury prowadzi do potrzeby odnowienia badań literackich pod względem przedmiotowym i metodologicznym. Warto podjąć próbę stworzenia funkcjonalnego ujęcia fikcjonalności, które zredefiniowałoby relację między fikcją a rzeczywistością w sposób konstruktywny, zamiast opierać ją na ontologicznych założeniach. Warto dążyć do porzucenia prostego utożsamiania literatury z fikcją⁶⁶.

Przedmioty, z którymi mamy do czynienia w dziele literackim, nie są przedmiotami istniejącymi realnie. Są fikcyjne, czyli [...] intencjonalne. Znaczy to, że nie istnieją samoistnie [...]. Źródło istnienia przedmiotów intencjonalnych tkwi w aktach twórczych autora dzieła; jego podstawą są sensy wypowiedzianych przez tego autora zdań. Piszac utwór literacki, jego autor powołuje do istnienia pewien świat, na który składa się szereg postaci i przedmiotów. To autor przy pomocy środków językowych powołuje ten świat do istnienia. Stąd też przedmioty świata przedstawionego nie posiadają własnych cech, a jedynie cechy przypisane im przez autora⁶⁷.

Norton wprowadziła nowe postrzeganie przymiotnika „kontrfaktualny”, zastępując go nowym, zmienionym na „kontr/aktualny”⁶⁸. Jej słowotwórcza idea może okazać się przydatna, jeśli dla każdej nowo utworzonej strategii punktem wyjścia będzie aktualność, „tu-i-teraz” (tak autorów, jak i czytelników). Warto zauważyć, iż nie zawsze to, co dzisiaj uznaje się za fakty, było faktami w przeszłości. Nie zawsze wiadomo także, jakie zmiany w takich kwestiach przyniesie przyszłość. To zjawisko stanowić mogłoby doskonałą ilustrację rezultatów badań Judith Butler na temat performatywnych aspektów tożsamości (np. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*⁶⁹).

Strategie fikcjotwórcze

Aby zrozumieć komunikacyjną wartość tekstów fikcjonalnych, niezbędne jest przyjrzenie się pojęciom „fikcji” oraz „fikcjonalności”. Tylko w ten sposób będę w stanie przeanalizować te teksty niezależnie od norm estetycznych i literackich, a także uchwycić ich ambiwalentny stosunek do rzeczywistości⁷⁰. Brakuje jednak jednolitej definicji pojęć „fikcjonalność” i „tekst fikcjonalny”, co powoduje, że warto rozważyć różne zdefiniowane

⁶⁶ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 350.

⁶⁷ W. Chańska, *Czy fikcja może być prawdziwa?*, „Filozofia Nauki” 1997, nr 4(20), s. 16.

⁶⁸ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 29.

⁶⁹ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 1990.

⁷⁰ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 351.

interpretacje, nie tylko dla ich uzupełnienia, ale by podkreślić kluczowe aspekty dotyczące fikcjonalności, które mogą być istotne dla dalszych analiz.

Ruchem podskórnie narastającym i drążącym od dawna krajobraz teorii fikcji literackiej okazało się coraz wyraźniejsze rozszerzenie pojęcia fikcjonalności, pojęcia przybierającego formę kategorii nakładanej na każdy niemal przejaw działalności poznawczej. Ekspansja tego co fikcjonalne, w efekcie przyczyniająca się do zagarnięcia wszelkich obszarów aktywności intelektualnej, siłą rzeczy (i rozpędu) nie tylko nie mogła nie poruszyć teorii literackiej fikcji, ale spowodowała na jej terytorium istotne przemieszczenia⁷¹.

Henryk Markiewicz tak definiuje fikcję:

[...] przez fikcję literacką rozumiemy rzeczywistość przedstawioną, wyznaczoną przez zdania, które z domniemanej perspektywy autora nie są sądami praw dziwymi bądź hipotezami mocno uzasadnionymi, a zarazem pozwalają rozpoznać swą nieasertoryczność [...] ⁷².

Z uwagi na mnogość dostępnych materiałów oraz złożoność problemu, niemożliwe jest przeanalizowanie wszystkich proponowanych definicji, a także omówienie ich w sposób wyczerpujący. Dlatego wybór definicji będzie oparty bardziej na kryteriach systematycznych niż na kolejności historycznej⁷³.

Jedno wszak nie ulega wątpliwości – rozlana szeroką falą panfikcjonalność – z reguły tak właśnie nazywana i problematyzowana niemal w każdej rozprawie – stworzyła dla teoretyków fikcji literackiej rzeczywiste wyzwanie, które w decydujący sposób przyczyniło się do układu sił w dzisiejszej refleksji nad literaturą⁷⁴.

Kiedy otwieramy książkę określaną mianem „powieści”, słowo to sugeruje, że nie oczekujemy jedynie relacji o faktach, ale również nie możemy zakładać, że to, co w niej znajdziemy, to czyste kłamstwa. Stąd, jak pisze Hoops, wynikają przynajmniej dwa fundamentalne postulaty, które każda definicja fikcjonalności musi spełniać⁷⁵:

1. Powinna uznawać, że opowiadana historia jest w jakimś stopniu zmyślona.

⁷¹ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 61.

⁷² H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 119.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 62.

⁷⁵ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze...* dz. cyt., s. 353.

2. Powinna wykluczać nieprawdziwe informacje, takie jak kłamstwa czy błędy.

Te minimalne wymagania są spełniane przez popularną formułę, którą często można spotkać na początku książek i filmów: „Ta historia jest całkowicie wymysłem. Jakikolwiek podobieństwo do osób żyjących lub do rzeczywistych wydarzeń jest niezamierzone i przypadkowe”. Choć formuła ta może być odpowiednia w kontekście powieści fantastycznonaukowej, nie jest wystarczająca w przypadku tekstów, które krytykują rzeczywistość społeczną bądź są satyrą. Nawet autorzy powieści realistycznych dążą do przedstawienia zjawisk i postaci, które mogą mieć odniesienie do rzeczywistości.

Np. w «literaturze» agitacyjnej czy tendencyjnej — choćby to były tzw. «dramaty», «powieści» itp. — znajdziemy bez wątpienia niejednego sąd, zwłaszcza w k i e p s k i e j literaturze agitacyjnej podrzędnych autorów, i to sąd, który będzie nam się wyraźnie narzucał jako sąd wypowiedziany w p r o s t przez a u t o r a i jako wpleciony w ten sposób w całość dzieła, że ściśle artystyczne jego elementy są tylko widocznym pretekstem, o k a z j ą do tego, by autor mógł ów sąd — jako sąd właśnie — podać do wierzenia czytelnikowi. Z faktu tego jednak nic nie wynika dla słuszności lub niesłuszności twierdzenia, że w dziele sztuki literackiej «czystej krwi» występują jedynie *quasi-sądy*⁷⁶.

Ostatnie lata przyniosły zmianę w metodologicznym podejściu do myślenia kontrfaktualnego, które przestało być tworzone w głównej mierze przez narrację homogeniczną (a zatem niezbite fakty)⁷⁷. Jedną z pierwszych strategii tego typu była ta nazywana potocznie „jak gdyby”. Fundamentem narracji powinna być aktualność, doprowadzenie do „tu-i-teraz” zarówno autorów, jak i czytelników. Zwrócić należy uwagę na interdyscyplinarność poruszoną w tym temacie.

Przez fikcję będziemy rozumieć taką właściwość tekstów, przez którą stają się one zbiorem kreatywnie wyznaczonych stanów rzeczy i ich przebiegów, mających charakter intencjonalnie pojętych przedmiotów przedstawionych, ujętych w syntagmy języka etnicznego lub innych kulturowych kodów⁷⁸.

Rzeczywistość postrzegać można w kontekście arcydzieł prozy. Są to literackie źródła minionych epok, rozpoczynając od Miguela de Cervantesa, przez Daniela Defoe, Jane Austen

⁷⁶ R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 417.

⁷⁷ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 30.

⁷⁸ Tamże.

i Charlesa Dickensa, nie wspominając o autorach powieści realistycznej, jak Honoré de Balzac i Lew Tołstoj, Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov czy Milan Kundera⁷⁹. Typowa według Norton strategia „tu i teraz” polega na ponownym zagłębieniu się w źródła archiwalne, zinterpretowaniu ich jeszcze raz oraz zestawieniu z subiektywnymi opiniami, uczuciami oraz osobistymi świadectwami⁸⁰. Norton nie widzi sensu w traceniu czasu na odszukanie wszystkich materiałów wypełniających luki w historiach, stawiając na doświadczenie czy pamiętniki i inne świadectwa uczestników.

Łatwiej wykazać artystyczną celowość fałszu niż prawdy, a to dla tego, że postulat prawdy towarzyszy literaturze i programom artystycznym z dawien dawna jako postulat tyleż oczywisty, co niejasno i nie ostro formułowany. Skutkiem tego nie tyle trudno badać i weryfikować prawdę w dziele literackim [...], ile odpowiedzieć na podstępne pytanie: co jest prawda?⁸¹

Kontr/aktualność „może również problematyzować przekonanie, że istnieją jakieś odpowiednie reguły relacjonowania minionych wydarzeń”⁸². Norton wprowadza do metodologii badanie wielu perspektyw, a także wykorzystuje historie nieoficjalne. Krytykuje zastane, niekoniecznie sprawdzające się formy dochodzenia do „ostatecznej” prawdy. Według autorki źródła nie zawsze są nośnikami prawdy, a fikcja nie zawsze staje w opozycji do nie-fikcji⁸³.

[...] na forum dyskusji wokół granic fikcji splatają się poglądy nie tylko, lub nie tyle nicujące kwestie epistemologiczne, ile przede wszystkim utożsamiające zasadę przedstawienia z pretendowaniem do jedynego, właściwego opisu świata i sądu o nim, do słusznej racji i monopolu na prawdę. Obnażanie pozorności, iluzoryczności przedstawienia służyć ma zarówno kwestiom poznawalności, jak i temu, co zwykło się nazywać działaniami antyinstytucjonalizującymi⁸⁴.

Podstawowym problemem w każdej próbie zdefiniowania fikcjonalności jest to, że w sposób jawny wskazuje ona, w jaki sposób tekst fikcjonalny odnosi się do rzeczywistości. Jak można zauważyć, może to prowadzić do niepożądanych normatywnych ustaleń charakterystyki fikcji.

⁷⁹ A. Łebkowska, *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 139.

⁸⁰ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 95.

⁸¹ J. Ziomek, *Prawda jako problem...* dz. cyt., s. 362.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże, s. 96.

⁸⁴ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 70.

Alternatywą są definicje lingwistyczne, które koncentrują się na poziomie zdań. Przykładowo, Teun van Dijk definiuje zdanie fikcjonalne jako zdanie kontrfaktyczne⁸⁵. Takie zdanie, które nie odnosi się do istniejącego stanu faktycznego, nie ma pełnej wartości logicznej oraz powinno być interpretowane w sposób pragmatyczny. W myśl van Dijka, teksty fikcjonalne to teksty, które są modalnie kontrfaktyczne, w których autor nie zaprzecza ich kontrfaktyczności.

Największe wyzwanie stanowi jednak symbioza panfikcji i pannarracji. Skoro jesteśmy zanurzeni w fikcji konstruktów poznawczych, to w takim samym stopniu jesteśmy pogrążeni w narracji; i z kolei – tkwimy w narracji, a zatem nie przekraczamy fikcji, którą jesteśmy otoczeni. To zamykające się koło odzwierciedlające w sobie najsłabszą odmianę poglądów nakierowanych na radykalną fikcjonalizację wzbudza wyjątkowe poruszenie. W istocie bowiem, zjednoczenie wszechobecnej fikcji i równie wszechobecnej narracji [...] nie dziwi, zwłaszcza ze względu na rolę, jaką narrację zwykło się obdarzać⁸⁶.

Jednakże van Dijk zauważył, że wiele tekstów fikcjonalnych opiera się na realnych zdarzeniach i obiektach. Kluczowe dla jego analizy jest wprowadzenie pojęcia „semifikcjonalności”, które przyznaje tekstom fikcjonalnym odwołania do rzeczywistości, formalizując w ten sposób ich ambiwalentny status.

Nie wnikając zatem na razie w sposoby łączenia jej z fikcją, trudno przynajmniej nie przypomnieć, że narracja zajęła ostatnimi czasy jedno z naczelných miejsc wśród kategorii poznawania świata, a badania nad nią przeszły istotną ewolucję od precyzowania gramatyk narracyjnych po fascynację procesami kognitywnymi. Atrakcyjność narracji dla antropologii, socjologii, etnografii, gender studies, psychologii, filozofii, historii, teologii i wreszcie nawet medycyny przyczynia się do faktu, że sama narratologia stała się równie ponętną dyscypliną jak pociągający okazał się przedmiot jej badań, w dodatku dyscypliną funkcjonującą z powodzeniem ponad wszelkimi podziałami⁸⁷.

W podobnym duchu John R. Searle, rozwijając teorię aktów mowy, dostrzega, że wypowiedzi fikcjonalne różnią się od niefikcjonalnych poprzez brak powagi w ich zamyśle⁸⁸.

⁸⁵ T. A. van Dijk, *Niektóre problemy poetyki generatywnej*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1(66), s. 240.

⁸⁶ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 75.

⁸⁷ Tamże, s. 75–76.

⁸⁸ J. R. Searle, *Czym jest akt mowy?*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 2(71), s. 243–244.

Searle posługuje się pojęciem „domagania się uznania”, co oznacza, że autor tekstu fikcjonalnego ma na celu przekazanie treści w sposób, który nie wprowadza w błąd.

Wprawdzie nie ma gwarancji, że kontr/aktualność doprowadzi do autentycznej historii, ale za to proza ta staje się bardziej skierowana ku przyszłości; ma znaczenie dla prowadzącego i odbiorców, oraz funkcję terapeutyczną⁸⁹. Chodzi także o oderwanie od wszechogarniającej metodologii mitologizacji, gdyż według Norton kontr/aktualność często zbyt się na niej opiera.

Relacje między teorią fikcji literackiej a obiektem jej badań szczególnej wagi i zarazem inspirującego – dla pewnych zwłaszcza nurtów – charakteru nabierają w filozofii Richarda Rorty’ego. Rorty bowiem – przypomnijmy – stawia swą tezę zdecydowanie i zarazem w typowy dla siebie – wysoce perswazyjny sposób⁹⁰.

Jean Baudrillard pisał w *Symulakrach i symulacji* już w 1981 roku pisał o hiperrealności w ponowoczesności jako o zjawisku braku podziału na świat i jego przedstawienie⁹¹. Mimo to badacz ten nadal odróżniał prawdę od fikcji (choćby na przykładzie Matriksa). Łebkowska opisuje rozumienie fikcji na podstawie zachowań społeczeństwa.

Wiara w siłę literatury pozostaje zatem ciągle nieugięta, fikcja staje się modelem poznania, redeskrypcji, modelem ironii, modelem zachowań społecznych. Niesie w sobie potencjał, którego nie może wprawdzie z taką siłą osiągnąć inny dyskurs, aczkolwiek może zostać tak pojmowaną literackością zaszczerpiony. Dzięki niej, w myśl tych poglądów za każdym razem otwierają się możliwości, które pozwalają w innym świetle zobaczyć konstrukty poznawcze, modele zachowań kulturowych⁹².

Nie bez znaczenia pozostają wczesne fazy doprowadzenia do pewnego rodzaju przełomu ostatnich lat, kiedy zagrożenie ekologiczne i jego następstwa (załamanie ekonomii czy kwestia uchodźców) stały się coraz bardziej uświadamiane i rozumiane. Najnowszą epokę w dziejach określić można mianem okresu „dominacji człowieka jako głównej siły geologicznej”⁹³.

⁸⁹ Tamże, s. 97.

⁹⁰ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 104.

⁹¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 1981.

⁹² A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 131.

⁹³ Tamże, s. 10.

Człowiek kontra fikcje

Jakub Češka człowieka umieszcza w jeszcze innym kontekście fikcjonalności. Motywacji czynów ludzkich szuka w naśladowaniu literatury⁹⁴. Takie podejście widoczne jest u Szostaka w trylogii krakowskiej, gdzie łączy się umiejscowienie człowieka w historii z miejscem człowieka w zakresie ochrony środowiska.

Jan Błoński w rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim zaznacza, iż fikcja może być „bardziej rzeczywista od samej rzeczywistości”⁹⁵.

Także w polskiej kulturze można znaleźć dowody na to, że bohaterowie książek stali się elementem rzeczywistości pozaliterackiej. Na przykład czytelnicy powieści *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza byli tak przejęci śmiercią fikcyjnej postaci Longinusa Podbięty, że zaczęli zamawiać msze święte w intencji zbawienia jego duszy⁹⁶.

W fikcji literackiej zidentyfikować można kilka charakterystycznych cech struktury i języka, zwłaszcza porównując tak różne zaproponowane przez Szostaka formy literackie. Struktura narracyjna autora jest rozwinięta, co pomaga budować napięcie w rozwijanych wątkach i zapewnić czytelnikowi możliwość osiągnięcia pełnej immersji. Głos opowiadający historię u Szostaka będzie mówił różnymi stylami, będzie płynnie przechodził między perspektywą jednej postaci, zewnętrznym obserwatorem a narratorem nieobiektywnym. Za Aleksandrem Żychlińskim przyjąć można nieco inne podejście do twórczości literackiej, ze względu na użyteczność. Fikcyjność traktowana jako „konceptualne centrum fikcji literackich”⁹⁷ dzieli się na fikcje centrypetalne i fikcje centrypugalne (skierowane do fikcyjności i przeciw niej). Innymi słowy, fikcje „afirmujące i eksponujące swoją fikcyjność”⁹⁸ i „fikcyjność kwestionujące i kamuflujące”⁹⁹.

Anna Łebkowska stawia pytanie, jakie lektury wybierają współcześni badacze fikcji¹⁰⁰? Jakie czynniki wpływają na ich decyzje? Czy można wskazać wspólne zainteresowania w tym zakresie?

⁹⁴ J. Češka, *Proliferacyjne efekty fikcji. Naśladowanie literatury jako zasada motywacji postępowania człowieka*, przeł. I. Mroczek, „Er(r)gro. Teoria, Literatura, Kultura” 2015, nr 1(30), s. 23.

⁹⁵ Z profesorem Janem Błońskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. *O fikcji*, w: K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, t. 2, Kraków 2002, s. 8.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ A. Żychliński, *Fikcjogramy...*, s. 189.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ A. Łebkowska, *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 139–155.

Oprócz klasycznych dzieł literackich, od literatury pastoralnej po współczesnych autorów, takich jak Borges czy Nabokov, można zauważyć pewne tendencje w ich wyborach. Warto jednak zaznaczyć, że niektóre lektury są wybierane losowo, co ma na celu potwierdzenie własnych teorii. Współczesna literatura często jest również wybierana z myślą o utrzymaniu ustalonych poglądów na temat fikcji literackiej.

Niektóre odwołania do klasycznych dzieł pełnią rolę sygnałów dotyczących znanych tematów, powtarzanych w określonym kontekście. Na przykład, pytania dotyczące natury fikcji zmieniają się w zależności od aktualnych zainteresowań.

Hayden White z kolei poruszał problem opozycji fakty–wydarzenia, zwłaszcza w oparciu o założenia nowego historycyzmu. Na jego dwa najważniejsze artykuły powołuje się autor, opisując definicję faktu: *Zdarzenie modernistyczne*¹⁰¹ z 1996 roku oraz *Zdarzenie historyczne*¹⁰² z 2008. Zgodnie z tradycyjnym wyjaśnieniem, fakt jako pojęcie to „zdarzenie poddane losowi”¹⁰³, z czego wynika, iż „zdarzenia się dzieją, fakty są ustanawiane”¹⁰⁴. White jednak, wraz z innymi badaczami z nurtu nowego historycyzmu, proces ustanawiania faktów traktuje nie tylko jako selekcję materiałów czy artefaktów, ale też pośrednio dotyka fabularyzacji, czyli układu informacje w ciągu przyczynowo-skutkowym „w ramach narracji wykorzystującej typowo literackie konwencje powieściowe”¹⁰⁵. Proza Szostaka daleka jest od związków przyczynowo-skutkowych. Ustanawianie faktów zależy nie tylko od opisanych zdarzeń, ale też czynników kulturowo zmiennych, czasem przygodnych¹⁰⁶. Zdarzenia według White’a mogą różnić się od siebie także stopniem skomplikowania, zmiennością zasad czy dostępu do mediów w danej epoce.

Wiele powieści zawiera zarówno elementy fikcjonalne, jak i niefikcjonalne, co sprawia, że granice między różnymi rodzajami aktów mowy są niejasne¹⁰⁷.

Odnosząc się do wyborów lekturowych, warto przyjrzeć się ich miejscu w dyskursie teoretycznym¹⁰⁸. Można tu wyróżnić dwa podejścia: jedno, które tworzy zamknięte systemy teoretyczne, ilustrowane sporadycznymi przykładami z literatury, oraz drugie, które czerpie z

¹⁰¹ H. White, *Zdarzenie modernistyczne*, tłum. M. Nowak, w: Tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 1992, s. 283–313.

¹⁰² Tenże, *Zdarzenie historyczne*, tamże. Por. H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 119–149.

¹⁰³ Tamże, s. 257.

¹⁰⁴ Tamże, s. 258.

¹⁰⁵ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 73.

¹⁰⁶ M. Piwowarczyk, *Trudności analizy faktu istnienia*, „Roczniki Filozoficzne” 2017, nr 4, T. LXV, s. 62.

¹⁰⁷ W. Hoops, *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna...* dz. cyt., s. 360.

¹⁰⁸ A. Łebkowska, *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*... dz. cyt. Por. A. Łebkowska, *Bezgraniczna i pogranicza fikcji*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1/2 (183/184).

konkretnych analiz literackich, traktując teoretyczne koncepcje jako instrukcje. Pierwszy typ podejścia koncentruje się na wykorzystaniu literatury jako przykładu, podczas gdy drugi traktuje literaturę jako źródło inspiracji i odnowy.

Fikcja, a zwłaszcza fikcja narracyjna, odgrywa istotną rolę w tych rozważaniach, pełniąc funkcję ożywiającą i uzdrawiającą teorie. W szczególności metafikcja staje się kluczowym tematem rozważań, a współczesne teorie literackie często ograniczają się do analizy aktualnych zjawisk. Interesujące jest również to, że niektórzy badacze obawiają się, że ich teorie nie będą w stanie objąć dynamicznych zmian w literaturze. W związku z tym, elementy wcześniej postrzegane jako marginalne zyskują na znaczeniu i stają się centralnym punktem zainteresowania.

Obecnie problematyka literackości staje się coraz bardziej złożona, co prowadzi do fascynacji relacjami między fikcją a niefikcją. To z kolei pobudza badaczy do podejmowania trudnych tematów, które mogą być zarówno intrygujące, jak i wymagające dodatkowych analiz.

Z drugiej strony, podejście strukturalistyczne, jak to zaproponował Johannes Anderegk poprzez pojęcie „fikcyjnego układu odniesienia”¹⁰⁹, opiera się na zrozumieniu, że fikcja jest tworzona poprzez umiejscowienie w strukturze tekstu, niezależnie od rzeczywistych kontekstów komunikacyjnych. Tak więc czytelnik jest zobowiązany do przyjęcia układu odniesienia tylko w ramach tekstu, co uniemożliwia odniesienie do rzeczywistości.

Podsumowując, pomimo licznych prób zdefiniowania pojęć „fikcjonalność” i „tekst fikcjonalny”, pozostaje wiele niewiadomych, które składają się na złożoność tych zagadnień. Do dalszego zgłębiania tej tematyki potrzeba więcej badań i refleksji nad różnorodnymi podejściami i wnioskami, jakie mogą być wyciągnięte z literackich form wyrazu.

Fikcje jako metoda

Nowoczesność w teorii fikcji objawić się ma nie tylko w napisaniu na nowo dzieł klasycznych, ale też stworzeniu tych zupełnie współczesnych, uwzględniających na przykład podejście do osób LGBTQ+ czy aktualnych problemów ekologii i ochrony środowiska.

Jako jedną z najciekawszych według mnie propozycji książek eksperymentalnych wyróżnić należy *A History of Bombing*¹¹⁰ Svena Lindquista z 1999 roku¹¹¹. Nie jest to pozycja

¹⁰⁹ J. Anderegk, *Fikcja i komunikacja*, tłum. M. Lewicki, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 1(75), s. 260. Por. H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 52–65.

¹¹⁰ S. Lindquist, *A History of Bombing*, tłum. L. H. Rugg, London 2001.

¹¹¹ Niedługo po premierze pozycja została przetłumaczona na język angielski.

nowa, jednak nadal nie traci na aktualności, w głównej mierze ze względu na formę. Szwedzki pisarz chciał przedstawić jedną z możliwych wersji historii rozbicia atomu oraz wpływu tego wydarzenia na dzieje świata. Budowa książki jest skomplikowana, niejednorodna, lecz to właśnie tworzy z niej fascynującą prozę:

Lindqvist (...) odwołał się do modernistycznego modelu labiryntu, wywracając go na opak. W krótkim wstępie wskazał jednoznacznie, że do wnętrza jego labiryntu prowadzą aż dwadzieścia dwa „wejścia“, a każde z nich oznacza początek innej historii, opatrzonej osobnym tytułem. Każda historia składa się z kilkunastu rozproszonych i ponumerowanych fragmentów, które zamierzenie nie stanowią zamkniętych całości, a czasem wręcz demonstrują swoją niepewność i konieczność kontynuacji, choćby przez brak zapowiedzianego cytatu, który przeczytać można dopiero w kolejnym fragmencie¹¹².

Historia przedstawiana w opisywanej książce jest nie tylko nielinearna. W zasadzie można mówić w niej o swoistej „zabawie“ formą:

Każda historia rozwija się mniej więcej chronologicznie, z grubsza przestrzegając przyczyny i skutku, lecz jej poznanie wymaga wertowania kolejnych stron książki, w przód lub w tył, zgodnie ze strzałkami, podpowiadającymi kierunek poszukiwań i numer kolejnego fragmentu. Nie zawsze bowiem poruszamy się w *A History of Bombing* do przodu. Czasem musimy się cofnąć, gdyż właśnie takie rozwiązanie dodatkowo podkreśla arbitralność ścieżek, które wytyczył autor przez chaos historii. Zwłaszcza że bez trudu da się zmierzyć ogrom tego chaosu klarownością porządku na tablicy chronologicznej, która kolejnym latom przypisuje wydarzenia, przez Lindqvista relacjonowane w odrębnych fragmentach i narracjach¹¹³.

Z opisywanego labiryntu Lindqvista nie ma ani jednego wyjścia, choć można do niego wejść na ponad dwadzieścia różnych sposobów. Wstęp nosi tytuł *How to Read This Book* i stanowi, jak wskazuje nazwa, krótką instrukcję „poruszania się“ po książce¹¹⁴. Przykładowo strona 5. zawiera słowa: „Podążaj za kolejnymi nićmi Ariadny, złóż w całość tę przerażającą układankę, a kiedy już poznasz obraz mojego stulecia, spróbuj zbudować własny z innych fragmentów“¹¹⁵. Autor pragnął zaproponować czytelnikowi nie jedno, ale wiele podejść do „eksperymentu“ bibliograficznego¹¹⁶. Są to strategie nieobce pisarstwu Szostaka. Istnieje wiele

¹¹² *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 38. Por. A. Zieniewicz, *Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka*, w: tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 38–53.

¹¹³ Tamże, s. 39.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ S. Lindqvist, *A History of Bombing...* dz. cyt., s. 5.

¹¹⁶ Por. A. Noë, *Doświadczenie i eksperyment w sztuce*, tłum. P. Schreiber, „Avant“ 2011, nr 1, s. 259–273.

pozycji zajmujących się innowacyjnym ukazaniem metodologii historii¹¹⁷, jednak moim zdaniem właśnie *A History of Bombing* zasługuje na największą uwagę. Trudno jest określić przynależność genologiczną prezentowanej pozycji, a autor sam zastanawia się, na czym polega różnica między dychotomią a faktem, literaturą a historiografią.

Stwierdzenie „fikcje jako metoda” wywiera nacisk na badaczy, aby uznać fikcję za „równoprawną metodę badania świata i ustalania lokalnych, sytuowanych prawd”¹¹⁸. Chciałabym w dysertacji poruszać także tematy najnowszego antropocentryzmu. Na przykład nurt feministyczny, reprezentowany przez Donnę Haraway, zakłada świadome budowanie połączeń międzygatunkowych¹¹⁹. Staje się to jedynym wyjściem z kryzysu ekologicznego i ekonomicznego¹²⁰. Omawiana pozycja metodologiczna dodaje metodę kontrfaktualną, zawierającą różne rodzaje narracji. Haraway nazywa tę metodę SF¹²¹. Ma to być skrót od: Science-Fiction, Spekulatywnych Fabulacji oraz „o wiele więcej” (*So Far*). Kontekst literatury, historii i sztuki został więc poszerzony o ten najważniejszy – kontekst aktualności.

Fikcje performatywne

Fikcja obecnie przenika nasze życie z każdej strony, przybierając różnorodne formy i stale ewoluujące oblicza. Jest obecna nie tylko w literaturze, ale także w kulturze popularnej oraz myśli filozoficznej, zainteresowanej zagadnieniem fikcjonalności¹²². Temat ten od zawsze intrygował badaczy literatury, a ostatnio zyskał niezwykłą popularność, stając się wyzwaniem, któremu trudno się oprzeć. Jednocześnie wywołuje skrajne reakcje – od postrzegania go jako zagrożenia po pełną akceptację. W tej sytuacji nie sposób nie zapytać, co leży u podstaw tych różnorodnych reakcji.

Analizując różne kręgi kultury – od sztuki masowej po elitarną, a także zestawiając dyskurs o literaturze z innymi dyskursami kulturowymi – można zauważyć, że niejednoznaczny status oraz zatarte granice między fikcją a rzeczywistością tworzą obszar o niebagatelnym znaczeniu, zwłaszcza dla badaczy, oraz niezwykłą siłę przyciągania dla odbiorców. Przykładowo, w świecie kultury popularnej, zwłaszcza tej zdominowanej przez nowoczesne

¹¹⁷ Por. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1984.

¹¹⁸ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 22.

¹¹⁹ D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*, Minnesota 2016, s. 6–11.

¹²⁰ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 23.

¹²¹ Tamże, s. 25.

¹²² A. Łebkowska, *Bezgranicza i pogranicza fikcji...* dz. cyt., s. 184.

technologie, postać Lary Croft z gier komputerowych określana jest częściej jako gwiazda wirtualna niż fikcyjna. Nawiasem mówiąc, termin „rzeczywistość wirtualna” zyskuje na popularności, a tradycyjne pojęcie fikcji zostaje zepchnięte na dalszy plan. Zatonienie w wirtualnej rzeczywistości, wspomagane przez zaawansowane technologie (np. hełmy VR), bywa na tyle przekonujące, że wprowadza się specjalne zjawiska mające przypominać graczom, że ich doświadczenie ma charakter symulacji. Ponadto identyfikacja z wirtualnym światem polega na aktywnej jego współtworzeniu, co czyni interaktywność jednym z kluczowych elementów tego rodzaju rzeczywistości.

Połączenie dorobku Szostaka z różnymi tendencjami w badaniu fikcjonalności ma na celu ukazanie podejścia do szeroko pojętej sztuki, filozofii, kultury oraz zagadnień społecznych. Przywołani przeze mnie badacze interpretują dzieła w szerokim zakresie, interesują ich zaś w głównej mierze tendencje pojawiające się w obszarze nauk humanistycznych po „przewrocie performatywnym“.

W kontekście performatywności na zmiany, jakie zaszły w języku oraz idei reprezentacji zwraca uwagę Anna Krajewska¹²³. Zapewnia, iż „w ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta”¹²⁴. Dostrzega zmienność w oddziaływaniach artystycznych, nie traktując ich jako zamknięte czy organiczne struktury. Bierność zmieniona jest w aktywność, czynne (współ)tworzenie. Status nauk humanistycznych ulega podwyższeniu, naukowcy zaś zaczynają rezygnować z obiektywizmu (czy dążenia do ścisłości form) na rzecz interpretacji.

Sugiera połączyć swoje główne zainteresowania badawcze, tworząc tekst pt. *Inne historie. Eksperymentalne formy pisania o przeszłości*¹²⁵. Autorka rozpoczyna go od przywołania słów Roberta A. Rosenstone’a na temat historyków¹²⁶. Badacz ten twierdzi, iż do tradycyjnego mówienia o historii przywiązani są przede wszystkim prowadzący zajęcia ograniczające się do „wiernej rekonstrukcji minionych wydarzeń”¹²⁷.

Strategię badawczą zwaną „tak jakby” zilustrować można kilkuodcinkową adaptacją powieści niemieckiego pisarza Volkera Kutschera *Śliska sprawa*¹²⁸ (niem. *Der nasse Fisch*). Serial nosi tytuł *Babylon Berlin*, a jego akcja rozgrywa się w Niemczech lat 20. i 30. Polską ilustracją strategii pozwalającej odczytać związek między narracją homogeniczną a światem

¹²³ A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 35–47.

¹²⁴ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 5.

¹²⁵ Tamże, s. 27.

¹²⁶ Por. R. A. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 1, s. 5–23.

¹²⁷ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 27.

¹²⁸ V. Kutscher, *Śliska sprawa*, tłum. A. Kierejewska, Warszawa 2019.

przedstawionym stał się serial 1983 umieszczony na platformie Netflix. Tu jednak doszło wśród Polaków do nieporozumienia. W produkcji 1983 nie mamy do czynienia z historią alternatywną (jak sądzili odbiorcy), ale całkowicie zmyśloną, „gdybaną”¹²⁹. Badacze proponują wprowadzenie metody badawczej, jaką jest „kiedy indziej/gdzie indziej”¹³⁰. Zakłada się w niej istnienie światów równoległych, możliwych, czasem istniejących jednocześnie. Wydawać by się mogło, iż mamy tu do czynienia z typową metodą stosowaną przy dziełach *science-fiction* czy nowoczesnej historii. Najczęściej korzystają z niej jednak autorzy chcący połączyć przeszłość z różnymi środkami narracji historycznej na fundamencie nauk ścisłych i przy współudziale nowych technologii.

Karen Hellekson interesuje się naukowym podejściem do światów alternatywnych w literaturze, co świadczyć może o tym, iż narracje kontrfaktualne mają w literaturoznawstwie inne zadanie. Skupia się na pisarzach fantastycznonaukowych. Poddaje ich dzieła analizie prowadzącej do przemyśleń na temat linearności czasu w prozach historycznych¹³¹.

Fikcje kontrfaktualne (światy alternatywne)

Termin „międzyświat” został wprowadzony do metodologii przez Ewę Domańską, która jednak nie utożsamia się z badaniami kontrfaktualnymi¹³². Zauważa ona, iż odżegnywanie się od głównej strategii tej pozycji jest dziwne, gdyż Domańska korzysta z tez White’a. Punkt zapalny dla kontrfaktualności w teatrze nie pozostaje bez wpływu na to, w jaki sposób konstruuje się biografie, bez sprzecznych motywacji podmiotów¹³³. Autorka pisze, że twórcy teatralni bardzo często wykorzystują kontrfaktualność w celu ukazania siebie, swojej historii, na pierwszym planie¹³⁴. Zabieg taki charakteryzuje się więc pragmatycznością, pozwala wyciągać wnioski z poniesionych porażek.

Projekt takiego myślenia o biografii wpisuje się w szerszy kontekst zmian, wobec których sytuuje się współczesny podmiot o niepewnej tożsamości, zaś jego projektowaną kompetencją stać się winno skuteczniejsze funkcjonowanie w *międzyświatach*¹³⁵.

¹²⁹ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 20.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ K. Hellekson, *The Alternatives History. Refiguring Historical Time*, Kent 2001.

¹³² E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 20–29.

¹³³ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 216.

¹³⁴ Tamże, s. 213–215.

¹³⁵ Tamże, s. 215.

Urszula Trojanowska wskazuje na kilka sposobów „wkraczania” bohaterów w wieloświaty. Mogą oni trafić tam przypadkowo, poprzez niepożądane działanie z zewnątrz, świadome wykorzystanie najnowszej technologii lub też odcięcie się od własnego życia i próbę wkroczenia w nowe¹³⁶. Podział taki może być pomocny przy badaniu za pomocą nowo wprowadzonej, opisanej wyżej metody. Historycy zwani „eksperymentującymi“, zauważający związki narracji swojej dyscypliny z literaturoznawstwem oraz powieścią realistyczną zmuszeni zostali do znalezienia nowych sposobów opisywania minionych wieków.

W kontekście literatury można odwołać się do teorii światów możliwych. Możliwy świat to taki, który mógłby istnieć i powinien być cechowany poprzez spójność logiczną oraz kompletność¹³⁷. W przeciwieństwie do rzeczywistego świata, który charakteryzuje się aktualnością, możliwe światy są jedynie hipotetyczne¹³⁸. Możemy także spotkać się z tzw. tekstowym światem aktualnym, który uznajemy za aktualny podczas czytania, co oznacza, że jest to rzeczywistość ukazana w narracji. Anna Matuszewska pisze: „Podstawową sprawą w momencie, gdy literaturę zaczniemy uważać za zbiór światów możliwych, jest pojęcie fikcji, jako jednego z rodzajów nie zrealizowanej możliwości”¹³⁹.

Kiedy analizujemy relacje między tymi światami, teoria światów możliwych staje się użyteczna. Może ona być wykorzystana do charakteryzowania statusu fikcji literackiej jako całości oraz jej różnych form, „o której mówi się jako o istniejącej czy zaistniałej, której status nie zostaje w obrębie fikcji podważony”¹⁴⁰.

W niniejszej pracy skupiam się na teorii światów możliwych w kontekście literatury, przyjmując jej węższe rozumienie. Nie będę zatem zagłębiać się w bardziej złożone kwestie, takie jak różnorodne relacje między światami – zarówno wewnątrz jednego świata przedstawionego, jak i pomiędzy fikcyjnym a rzeczywistym. Nie będę także badać stopni i rodzajów dostępności między tymi światami, raczej zasadnicze podziały fikcji literackiej. W literaturze realistycznej (gdzie dostępność świata aktualnego opiera się na prawdopodobieństwie) czy w fantastyce (gdzie nie obowiązują zasady rządzące

¹³⁶ U. Trojanowska, *Rozgałęzienia. Światy możliwe w twórczości Jeleny Dołgopiat*, w: *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, J. Malita, I. Pisarek, P. Waczyński, K. Wodyńska, Kraków 2015, s. 12.

¹³⁷ A. Matuszewska, *Mimesis w świetle teorii światów możliwych*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, Toruń 1996.

¹³⁸ Por. R.W. Kluszczyński, *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.

¹³⁹ A. Matuszewska, *Niektóre problemy fikcji literackiej. Kłamstwa i złudzenia w kontekście teorii światów możliwych*, w: *Kłamstwo w literaturze*, Kielce 1996, s. 221–222.

¹⁴⁰ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, s. 90–91.

rzeczywistością) istnieją różnice, które, choć ciekawe, wymagałyby szerszej analizy¹⁴¹. Podobnie koncepcja mimetyczności w literaturze, mimo że jest istotna, nie zostanie tutaj szczegółowo omówiona.

Ostatnie dekady przyniosły różnorodność tematów biografii, zaś w metodologii rozróżnienie rozumienia performatywności. Tę podzielić można na sprawczość i konstrukcyjność¹⁴². Biografia w wydaniu klasycznym ma ukazać, w jaki sposób człowiek stwarza świat. Biografie napisane w ramach teatru krytycznego nazwać można za Jerzym Madejskim „demokratycznymi”¹⁴³. To one ukazują, w jaki sposób świat stwarza człowieka. W metodologii nastąpił zwrot w stronę mikrohistorii, co doprowadziło do zmian w patrzeniu na relacje człowiek–człowiek. Docenić można wartość historii alternatywnych w badaniu przeszłości, nie pomijając różnic w odmianach narracji o osobach nie tylko metodologicznych, ale też formalnych i przedmiotowych.

Kontrfaktualność spełnia w (...) spektaklu dwojaką funkcję – z jednej strony umożliwia poszukiwanie nowego miejsca dla widma w aktualnej rzeczywistości (...). Z drugiej, pomaga wyrazić potrzeby tych, którzy dziś szukają w przeszłości jakichś wskazówek czy drogowskazów – zjawia przybywa bowiem z innego porządku, czym zakłóca bieg bieżących wypadków¹⁴⁴.

Kontrfaktualność rozumieć więc można jako „dobrze naoliwioną maszynę fabulotwórczą”¹⁴⁵, ale też docenia jej funkcję polemiczną w dyskusji z determinizmem. Nie wszystkie zjawiska wokół teatralnych zagadnień badawczych muszą mieć powód. Należy także pamiętać, iż w obecnej teatrologii źródła internetowe często wygrywają z przestarzałymi podręcznikami akademickimi¹⁴⁶.

Domańska twierdzi, iż dzieła historyków więcej mówią o jego współczesnych czasach niż tych, które opisuje¹⁴⁷. Badacze przeszłości wykorzystują metody uznawane początkowo za awangardowe, jednak z czasem nowe sposoby stają się obowiązującymi.

Sugiera stawia pytanie: „Czy można się jeszcze dziś czegoś nauczyć z historii?”¹⁴⁸. Autorka uważa, że można, ale tylko pod warunkiem przyjęcia pisania historii pod postacią

¹⁴¹ A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 8.

¹⁴² *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 221.

¹⁴³ J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii. Przyczyńki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017, s. 208–215.

¹⁴⁴ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 225–226.

¹⁴⁵ Tamże, s. 235.

¹⁴⁶ M. Borowski, M. Sugiera, *Porządkować czy problematyzować?*, „Didaskalia” 2011, nr 101, s. 65–70.

¹⁴⁷ E. Domańska, *Mikrohistorie...*, dz. cyt. s. 7–10.

¹⁴⁸ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 57.

czasu przeszłego warunkowego. Sugiera pragnie doprowadzenia do postawienia fikcji jako metody równoprawnej tak dla zaangażowania politycznego, jak i badań naukowych – „metodą wymyślania i sprawdzania nowych przeszłych światów”¹⁴⁹.

Fikcje najnowsze

Fragmenty dotyczące historii doprowadzają do punktu najważniejszego dla mnie, czyli badań metodologii literaturoznawczych, z tłem historycznym oraz artystycznym i społecznym. Współcześni autorzy nie boją się także zwrotu ku kulturze popularnej, stąd pojawianie się odniesień na przykład do seriali czy groznawstwa, czyli tematów nieobcych badanej przeze mnie prozie.

Wiktoria Wojtyra w kontekście teorii fikcji, szczególnie skupia się w swoich badaniach na strategiach kontrfaktualnych: „Współczesny teatr przeżywa inwazję powrotów zza grobu”¹⁵⁰. Bohaterowie z przeszłości zawładnęli sceną teatralną. Na podstawie ich życiorysów tworzy się jednak zupełnie nowe biografie. Autorka nie wie, czy mamy tu do czynienia ze zwrotem biograficznym, czy też z kryzysem biografistyki jako metody¹⁵¹. Wojtyra radzi szukać nowych metod we własnej wyobraźni.

Wiele też łączy perspektywę kontrfaktualną z prawami fizyki kwantowej czy teorią wieloświata¹⁵². Badacze kierujący swoje zainteresowania ku teatrowi doskonale wiedzą, czym będą się zajmować, co stawiają na pierwszym miejscu¹⁵³. Teatrologia skłania jednak do wielu nierozstrzygniętych kwestii, takich jak: „Co (...) decyduje o tym, że teatrologia *legalnie* uznaje pewne wydarzenia za właściwy przedmiot swoich badań?”¹⁵⁴.

Konrad Wojnowski, zajmujący się problemem wpływu probabilistyki na kulturę współczesną, nawiązuje do najnowszych osiągnięć techniki w zakresie gier, a także wirtualnej rzeczywistości. Estetyka postcyfrowa, jak ją nazywa autor, uległa zmianie. Obecnie do rozrywki wykorzystuje się na przykład ekrany dotykowe, okulary VR, czy AR (rzeczywistości rozszerzonej), co pośrednio doprowadza do zmian w postrzeganiu realizmu¹⁵⁵. Nie należy także

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 207.

¹⁵¹ Tamże, s. 208.

¹⁵² Tamże, s. 212.

¹⁵³ Na przykład w perspektywie socjopedagogicznej. Por. T. Wilk, *Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego. Nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej*, Katowice 2015.

¹⁵⁴ M. Borowski, M. Sugiera, *Wstęp do polskiego wydania: porządkować i problematyzować*, w: E. Fischer-Litke, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012, s. 15–21.

¹⁵⁵ Tamże, s. 237.

zapominać o wykorzystywaniu technik wirtualnej rzeczywistości w procesie edukacji, także wyższej¹⁵⁶.

Wojnowski wprowadza pojęcie – *realizm symulacyjny* – którym określa nowe formy potęgujące immersyjność, na przykład poprzez uwydatnienie fikcji w symulatorze. Twierdzi także, iż:

Wraz z kryzysem dualistycznej epistemologii, która każe przeciwstawiać rzeczywistość jej rozmaitym reprezentacjom, do lamusa odchodzi myślenie o przeszłości w kategoriach „minionego świata”. Historia staje się jednocześnie niehumanistyczna i spersonalizowana, namacalna jak nigdy dotąd i jak nigdy dotąd obca¹⁵⁷.

Autor zauważa, iż trudno jest używać pojęcia „realizmu” w stosunku do najnowszych osiągnięć mediów cyfrowych. Nie chodzi mu w tym miejscu o efekty cyfrowe w kinie czy wyjątkową grafikę gier. Często umieszczanie zdjęć na Instagramie staje się tak intymnym zjawiskiem, że autor doświadcza cierpienia zamiast „ekstazy wolności w cyberprzestrzeni”¹⁵⁸. Wojnowski nie sprowadza swojego pojęcia do grafiki w „strzelankach”, chodzi mu o zupełnie nowy wymiar gier i wchodzenia do ich świata.

W wypadku najnowszych technologii warto zapoznać się na przykład z raportem dotyczącym sytuacji na jej rynku¹⁵⁹. VR wręcz „narodziła” się na naszych oczach. Autor zastanawia się, czym w takim razie jest realność w cyfrowym świecie, skoro nie przedstawia świata takiego, jaki jest w rzeczywistości, a jedynie kopiuje coś już powielonego¹⁶⁰.

Nie można pominąć także faktu, że podobne formy uczestnictwa zyskują na znaczeniu w kulturze popularnej także w grach fabularnych RPG, które polegają na wspólnym tworzeniu opowieści, zazwyczaj inspirowanych literackimi fabułami¹⁶¹. „Gra” w tym kontekście oznacza nie tylko wcielanie się w fikcyjne postaci, ale także interakcje społeczne odbywające się zgodnie z ustalonymi regułami, w których Mistrz Gry pełni rolę przewodnika.

¹⁵⁶ M. Żmigrodzka, *Techniki wirtualnej rzeczywistości w procesie edukacji*, „Marketing Instytucji Naukowych i Badawczych” 2017, nr 4(26), s. 117–134.

¹⁵⁷ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 239.

¹⁵⁸ Tamże, s. 241.

¹⁵⁹ *Raport dotyczący sytuacji na rynku VR*, The Farm 51 Group SA [online] http://www.thefarm51.com/ripress/Rynek_VR_raport_The_Farm_51.pdf [dostęp 6.06.2020].

¹⁶⁰ Por. A. Grzanka, A. Niedziałkowski, *Opracowanie rozszerzonej/wirtualnej rzeczywistości z wykorzystaniem okularów do rozszerzonej/wirtualnej rzeczywistości*, Kraków 2016.

¹⁶¹ A. Łebkowska, *Bezgranicza i pogranicza fikcji...* dz. cyt., s. 190.

Nowe technologie i pojawiające się gatunki literackie wymagają udoskonalenia terminologii, co może budzić zainteresowanie. Zaskakujące jest to, że współczesna oferta kulturowa ujawnia granice między tym, co realne, a tym, co wirtualne.

Gogle Oculus Rift wydają się przełomowym wynalazkiem cyfrowym, jednak autor uważa, iż po ich założeniu „gracz (...) przez dobrą chwilę może czuć się mocno rozczarowany”¹⁶². Immersja nie następuje, mimo że proponowana przez Wojnowskiego gra *Alone* z 2014 roku to genologicznie horror. Autor twierdzi, iż immersji trzeba chcieć, ale też posiadać umiejętność „zanurzenia w zanurzeniu”.

Tomasz Z. Majkowski, badacz ludologii, wyróżnia nowy sposób pisania narracji groźniejszej i jest nim język gropowieści¹⁶³. Autor wyróżnia wiele zastosowań gier, z rozrywkową na czele, zrywa jednak ze stereotypami (np. gry jako jedynej złej doprowadzającej do deprawacji młodzieży). Majkowski szuka związków gier z powieścią, skupiając się jednocześnie na immersji.

Dowartościowanie immersji jako najważniejszego efektu oddziaływania medium na użytkownika doprowadziło dziś do pojawienia się nowych form realizmu. W grach komputerowych realizm pełni bowiem nieco inną funkcję niż w nieinteraktywnych formach reprezentacji. W powieści czy filmie służy on przede wszystkim do usuwania wątpliwości czytelnika, że dany świat nie jest prawdziwy, a następnie pomaga zanurzyć go bez reszty w świecie przedstawionym (wielotomowe powieści, wydawane w XIX wieku to również pewien model konsumpcji tekstu). Jednak w przypadku gier komputerowych najważniejszym czynnikiem zaangażowania nie jest wcale stworzenie wiarygodnego obrazu rzeczywistości. Najbardziej angażuje sama możliwość interakcji (kiedy podejmujemy działanie, dostajemy nagrodę w postaci odpowiedzi maszyny), a w szczególności ruch w przestrzeni¹⁶⁴.

Stąd stwierdzenie, iż zadaniem realizmu wcale nie jest obowiązkowe dostarczenie iluzji świata przedstawionego¹⁶⁵. To interfejs między rzeczywistością a symulacją jest najważniejszym elementem przy wprowadzaniu immersji do rzeczywistości¹⁶⁶. Chwytem uważanym przez autora za najbardziej użyteczny jest użycie ekranu przejściowego przy przechodzeniu do gry i rozpoczynaniu immersji. „Jeżeli więc realizm gry i koherencja świata

¹⁶² *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 244.

¹⁶³ T. Z. Majkowski, *Języki gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019, s. 57–67.

¹⁶⁴ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 251.

¹⁶⁵ M. Petrowicz, *Gry video – medium XXI wieku*, w: red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, *Technokultura. Transhumanizm i sztuka cyfrowa*, Kraków 2016, s. 155–172.

¹⁶⁶ *Fikcje jako metoda...* dz. cyt., s. 252.

przedstawionego wyniku z autoreferencji, a nie sprawnej iluzji i reprezentacji, to w takim razie przeszłość ulega unicestwieniu w beczasowej wirtualności“¹⁶⁷.

Każde nowo wprowadzone medium ma istotny wpływ na sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość¹⁶⁸. Zmiany te prowadzą do przekształcenia naszych metod komunikacji z otaczającym nas światem. Kiedy pojawia się nowe medium, nie tylko wpływa na nasze zmysły i percepcję, ale również kształtuje sposób, w jaki dzielimy się myślami, emocjami i informacjami. W konsekwencji, nasze interakcje społeczne oraz sposób, w jaki interpretujemy i rozumiemy otaczającą rzeczywistość, ulegają fundamentalnej transformacji. Każda innowacja w dziedzinie mediów — czy to druk, radio, telewizja, czy Internet — wprowadza nowe możliwości i wyzwania, które zmieniają dynamikę komunikacji oraz wpływają na naszą kulturę i społeczeństwo jako całość.

Rosnąca liczba terminów opartych na sprzecznościach nie świadczy o końcu fikcji w kulturze, lecz wręcz przeciwnie – potwierdza jej dynamiczny rozwój w nowych formach oraz z nową terminologią, jak twierdzi Łebkowska¹⁶⁹. Zatarcie granic między tym, co rzeczywiste, a tym, co wirtualne oraz między fikcją a rzeczywistością narzuca określony sposób interakcji z otaczającym światem, co może prowadzić do oszustwa i iluzji. W tym kontekście, jak zauważył Jean Baudrillard, relacja między jednostką a mediami stawia nas przed wieloma zagrożeniami, ponieważ wirtualne technologie przyczyniają się do powstawania nierozstrzygalnych sytuacji.

Jednakże nowoczesne technologie, szczególnie te interaktywne, mimo pewnych zagrożeń, odgrywają kluczową rolę w rozwoju powieści interaktywnej, gdzie odbiorca ma możliwość tworzenia własnych ścieżek fabularnych, ustanawiając związek z ideą „dzieła w ruchu”, zaproponowaną przez Umberto Eco. Interaktywne powieści zyskują uznanie badaczy, jako formy łączące elitarne i popularne, oraz pozwalające na poszerzone rozumienie literackości. Rzecznicy tych nowatorskich form wskazują, jak te dzieła odzwierciedlają ideały wolności oraz braku opresyjnej narracji, oferując odbiorcy bogaty wybór możliwości. Co więcej, granice między fikcją a rzeczywistością, mimo innego kontekstu, stają się kluczowe, gdyż odbiorca pełni rolę kreatora narracji.

Dzięki literaturze z dystansem odnosimy się do świata nowych technologii, hołubimy tradycyjne formy uczestnictwa w kulturze, uznając tradycyjną książkę, choćby z powodów

¹⁶⁷ Tamże, s. 258.

¹⁶⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 32.

¹⁶⁹ A. Łebkowska, *Bezgranicza i pogranicza fikcji...* dz. cyt., s. 191.

snobistycznych, za ekskluzywną formę rozrywki, przeciwwagę dla kultury popularnej¹⁷⁰. Dlatego cenimy tradycyjne powieści, które powinno się czytać w wygodnym fotelu, a nie na ekranie komputera. Drogi upodobań czytelnicznych i artystycznej awangardy się rozchodzą, powieści hipertekstowe będą przyciągały tylko uwagę specjalistów. Po pierwszych próbach zapął do hipertekstów mocno przygasł. Nie widzę żadnych sygnałów, które świadczyłyby o odnowieniu koniunktury. Przynajmniej przez jakiś czas będą dominowały w naszym życiu literackim postawy zachowawcze. [...] Być może tak bardzo dają się nam we znaki przemiany w sferze społecznej, że w dziedzinie kultury szukamy stabilności. Poza tym dominuje przeświadczenie, że kultura to swego rodzaju muzeum, gdzie przechowuje się depozyt tradycji, który należy przekazać dalej. Tendencje innowacyjne w literaturze, jak poszły w odstawkę w latach 80., nie wróciły.

„Łatwiej” jest stworzyć samą fikcję niż jej teorię, zresztą teorie fikcjonalności także nie należą do niezmiennych, a ich autorzy tworzą wykluczające się twierdzenia.

Znakomita większość z nich, podkreślając fikcyjność dyskursu nauki i jego pod tym względem tożsamość z literackim nie umieszcza przecież siebie w polu fikcjonalności. Sytuuje się – nie wiadomo, jakim prawem – poza nim, stwarzając tym samym nowy meta-dyskurs. Nie inaczej dzieje się z teoriami narratystycznymi, podnoszącymi opowieściowość bądź fabularność, a zatem (podobno synonimiczną) fikcjonalność historii, ekonomii, psychologii, etnografii, prawa, filozofii, biologii, etyki, teologii (listę można przedłużać) – wyłącznie wszakże w odniesieniu do narracji cudzych, własnym przypisując przywilej wolności od takiego statusu¹⁷¹.

Teorie fikcji zazwyczaj rozkwitają w miejscach, gdzie krzyżują się różne dyskursy. Od samego początku drogi teoretyków literatury i filozofów się przecinały. Obecnie nie tylko zwiększyła się liczba dziedzin pokrewnych, które obejmuje ta wyjątkowo ekspansywna refleksja; teorie te odnoszą się do przecięcia filozofii i literaturoznawstwa, estetyki i filozofii języka, teorii kultury oraz antropologii¹⁷². Pograniczność tych obszarów staje się ich atutem. Co więcej, już sama lista dyscyplin ujawnia, że strefa pograniczna jest nieustabilizowana i nieustannie przyciąga nowe obszary, które są dodatkowo kształtowane przez różnorodne ruchy tektoniczne zmieniające ich krajobraz. Miejsca przecięcia przyciągają uwagę swoją atrakcyjnością, ale również stają się źródłem sporów, co z kolei dodatkowo podnosi ich

¹⁷⁰ *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna prowadzona przez Annę Pochłódkę z udziałem Anny Łebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2, s. 239–240.

¹⁷¹ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 118.

¹⁷² Tamże, s. 119.

niezwykłość. Można zatem powiedzieć, że współcześnie, w erze zatarcia gatunków, przedstawiciele różnych dyscyplin czują się częściowo uwolnieni od obowiązku zachowania taksonomicznej precyzji, przez co refleksja nad fikcją wydaje się posiadać uprzywilejowaną pozycję.

Co więc przyczynia się do rozszerzenia granic oraz zmian w topografii teorii fikcji literackiej? Warto zastanowić się, co w największym stopniu wpływa na atmosferę przemiany w podejściu do teorii jako takiej, szczególnie z perspektywy, która nas interesuje, czyli relacji między teorią literatury a powiązanymi teoriami fikcji¹⁷³. Z jednej strony należy przypomnieć dobrze znane zagadnienia, które już od dłuższego czasu kształtują ten krajobraz. Są to stanowczo wyrażane opinie, które podważają, a czasem wręcz negują zadania teorii. W związku z tym pojawiają się głosy niechęci i protestu wobec teorii utożsamianej z uprzywilejowanym dyskursem, działającej w roli prawodawcy. Krytyce podlega również teoria obciążona skłonnościami metanarracyjnymi, postrzegana nie tylko jako zewnętrzna, ale także jako nadrzędna w stosunku do obiektu swoich badań.

Te postulaty, co uwidacznia się szczególnie dzięki pewnemu dystansowi czasowemu, który osłabia ich manifestowy charakter, podważają roszczenia teorii i literatury, a zwłaszcza jej pretensje do bycia obiektywną nauką uniwersalną. Niemniej jednak, nie negują całkowicie myślenia teoretycznego, choć przesuwają jego dotychczasowe założenia¹⁷⁴.

Podsumowując, rozważania te stanowią pogłębioną refleksję nad kontrfaktualnością literatury, sztuki, historii oraz szeroko pojętej kultury. Przywołani przeze mnie badacze w szczegółowy sposób przedstawili swoje stanowiska na temat najnowszych metod badawczych, a także zilustrowali je przykładami ze swoich zainteresowań. Uważam, że omówione strategie stanowią ważny fundament dla badacza prozy Wita Szostaka, zwłaszcza w płaszczyźnie interdyscyplinarnej¹⁷⁵. Zmiany, jakie zaszły w dziedzinie fikcji widoczne są bowiem w naukach humanistycznych poprzez łączenie dyscyplin oraz nowatorskie podejście badaczy. Zarówno literaturoznawstwo, jak i historia czy sztuka potrzebują uaktualnienia oraz innowacji, które w połączeniu z fundamentem tradycji mogą ukazać pełniejszy obraz współczesnego pojęcia fikcji w kontekście prozy krakowskiego autora.

¹⁷³ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 21.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Por. M. Walczak, *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna?*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2016, nr 1(206), s. 113–126. Por. M. Głowiński, *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. tenże, Gdańsk 2004, s. 8.

ROZDZIAŁ II

O INTERPRETACJACH I STWARZANIU WITA SZOSTAKA

Kiedy autor beletrystyki na co dzień zajmuje się pracą naukową, w jego twórczości odnaleźć można nawiązania do stanu badań, do zainteresowań akademickich czy samej pracy uniwersyteckiej. Takim przypadkiem jest właśnie Dobrosław Kot, znany pod pseudonimem literackim Wit Szostak. Tworzone przez niego fikcyjne historie eksplorują szeroki zakres tematów, które odzwierciedlają ludzkie doświadczenia i stawiają pytania dotyczące świata, inspirujące go także jako badacza. Szostak jest przede wszystkim kimś, kto funkcjonalizuje teorie i rozważa fikcyjotwórcze znaczenia paradygmatów naukowych. W różnych okresach twórczości inspiracje akademicko-literackie miały różne nasycenie. Debiutanckie utwory zdawały się fantazjami pisanymi blisko głównych obszarów zainteresowań, lecz z wyraźnie wytyczoną linią podziału. Autor prowadził zabawę literackimi konwencjami fantasy „po godzinach”. Można by jednak uznać, że tytuł pierwszej obszernej pracy naukowej, rozprawy doktorskiej *Podmiotowość monadyczna a podmiotowość dialogiczna. Studium fenomenologiczne* – zawiera potencjał rozważań tak bardzo interesujących pisarza zagadnień postaci i jej umocowania w świecie. Z czasem tematy rozpraw odsłaniają zainteresowania etyką oraz źródłami i znaczeniami opowieści.

Ewolucja od fantasy do...

Niezwykłe interesującym badawczo zjawiskiem jest obserwowanie ewolucji Wita Szostaka. Moja „przygoda” z jego twórczością rozpoczęła się od *Stu dni bez słońca*, na zajęciach z narracji migracyjnych na pierwszym roku studiów magisterskich¹⁷⁶. Kiedy cofnęłam się do początków pisarskich autora, byłam bardzo zdziwiona debiutem fantastycznym i pierwszymi powieściami – właśnie fantasy.

Debiut Szostaka przypadł na rok 1999. Były to *Kłopoty z błaznem*¹⁷⁷ na łamach „Nowej Fantastyki”.

Kłopoty z błaznem¹⁷⁸

¹⁷⁶ Prowadzonych przez moją promotorkę, prof. zw. dr hab. Ingę Iwasiów.

¹⁷⁷ W. Szostak, *Kłopoty z błaznem*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9.

¹⁷⁸ Szostak zadebiutował opowiadaniem *Kłopoty z błaznem* na łamach „Nowej Fantastyki” w 1999 r. W *Głęźbach Ropucha* zostały ujęte w zbiorze opowiadań w roku 2005.

Opowieść Gacka, błazna królewskiego

Gacek jestem, błazen króla Egerni. I od razu muszę powiedzieć, że niełatwe jest moje życie.

Cały czas muszę miny stroić, monarchę i dwór rozweselać. Lecz nie skarżę się, przychodzą bowiem takie chwile, kiedy z królem, panem mym i dobrodziejem, we dwóch jeno zostajemy.

A wtedy poużywać sobie mogę (GR, 125).

Opowiadanie opatrzone zostało notą biograficzną autora, którą przytaczam w całości:

Wit Szostak: pseudonim autora z Krakowa (rocznik 1976) kończącego studia filologiczne na Wydziale Filozoficznym Papieskiej Akademii Teologicznej. Autor paru już prac naukowych (fenomenologia spod znaku Ingardena) opublikowanych pod własnym nazwiskiem. Jako fantasta wywodzi się przede wszystkim ze szkoły Borgesa i Calvino; także Tolkiena (ale raczej jego realiów i tła niż motywu *questu*). Bardziej pasjonują Szostaka problemy intelektualne, dialog z czytelnikiem na poziomie idei; mniej – barwna przygodowa fantastyka o ambicjach werystycznych, rekonstruktorskich¹⁷⁹.

Jak widać, już w debiucie Szostak zaczął oddzielać pracę naukową od bycia literatem. Tworzący obok Jacka Dukaja (pisarza, filozofa) czy Anny Brzezińskiej (pisarki, historyczki) pisarz-akademik zbudował swoją karierę literacką, „opierając się na wykształceniu i autorytecie akademickim”, jak pisze Katarzyna Kaczor¹⁸⁰.

*Dla Ani, Jacka, Łukasza i Szczepana*¹⁸¹

z przyjaźnią

(dedykacja do *Dumanowskiego*, D, 5)

Szostak już w początkowej fazie twórczości zajmował się psychologią postaci, problematyką społeczno-obyczajową, moralnością. Jego fascynacje filozofią Tischnera odbijały się w konstrukcjach etycznego ładu opowieści. Pisarz wysoko stawiał intelektualną poprzeczkę, nie poszedł w kierunku rozrywki, jak wielu pisarzy-fantastów; zrezygnował z epatowania przemocą czy zniszczeniem. Można powiedzieć, iż osiągnął w pewien sposób wyższą rangę jako pisarz.

¹⁷⁹ M. Parowski, *Wit Szostak*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9, s. 52. Wkradł się tu błąd, gdyż Kot studiował filozofię, nie filologię.

¹⁸⁰ K. Kaczor, *Wit Szostak. Wizerunek akademika przeistaczającego się w literata*, „Horyzonty Wychowania” 2017, nr 16(39), s. 62–63.

¹⁸¹ Najprawdopodobniej: Anna Brzezińska, Jacek Dukaj, Łukasz Orbitowski, Szczepan Twardoch, pisarka i pisarze fantastyczni.

Króla łączy z błaznem więź szczególna, której nie sposób wyjaśnić przez jakiegokolwiek znane ludzkie relacje. Nie jest to ani przyjaźń, ani miłość, ani nienawiść, ani braterstwo. To nic nie jest, a jednak wiąże trwale i nierozdzielnie. Błazen wie o monarsze wszystko. Widzi mnie, kiedy jestem wesoły, towarzyszy mi w moim smutku. Jest moim powiernikiem i kimś, kto za mnie wypowiada rzeczy, których ja nie miałbym odwagi powiedzieć (GR, 135).

Pierwsze prace Szostaka wywodziły się z nurtu literatury fantastycznej, od której autor z biegiem czasu zaczął się dystansować¹⁸². Kolejne jego powieści są klasyfikowane przez niektórych krytyków jako realizm magiczny. Problematyzuje się w nich jednak kwestia narracji, która zrywa z priorytetem fabuły, łącząc redukcję oraz relatywizację postaci. Autor podejmuje szeroki zakres tematów; jego pierwsze dzieła, część cyklu smoczogórskiego, mają charakter baśni filozoficznej, natomiast *Oberki do końca świata* odzwierciedlają jego osobistą fascynację muzykalnością wiejskich artystów z Radomszczyzny. Muzyczność widać także w opowiadaniu *Kazimierz i głosy*¹⁸³ z tomu opowieści o krakowskim Kazimierzu.

Lepię.
Lepię muzykę.
Muzykę z głosów.
Głosy przynoszą mi ludzie.
Sami o tym nie wiedzą.
Mijają mnie, nie patrząc w oczy.
Owijam się wokół porzuconych przez nich tonów.
Mozolnie z dźwięku na dźwięk buduje nową mowę.
Każda ma swoje słowa i zasady innym nieznane.
Każda mowa tworzy własny świat i po swojemu nazywa rzeczy (O-Kaz, 77).

W tym „świecie znaków” pojawiają się różnorodne elementy, które można analizować i interpretować. Tak zwaną „nadmetodą” stała się analiza semiotyczna, która skupia się na kategorii znaku, stając się kluczowym narzędziem w badaniach nad tekstem¹⁸⁴. W ramach niektórych teorii, takich jak te prezentowane przez Michela Foucaulta oraz w ideach nowego historyzmu, tekstowość uznawana jest za uniwersalną metakategorię, umożliwiającą opis wszelkich przejawów ludzkiej aktywności.

¹⁸² P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców...* dz. cyt., s. 98.

¹⁸³ W. Szostak, *Kazimierz i głosy*, w: *O-KAZ. Literatura o Kazimierzu*, Kraków 2017, s. 77. Dalej cytowana jako O-Kaz.

¹⁸⁴ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji...* dz. cyt. Por. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

W tym ujęciu, zjawiska, działania instytucji oraz dynamika relacji społecznych są traktowane jako systemy znakowe, które wymagają „deszyfrowania” i interpretacji. W rezultacie tekst i rzeczywistość materialna nie są postrzegane jako przeciwieństwa, lecz raczej jako elementy wzajemnie się przeplatające. W kontekście tej perspektywy, tekstową formą staje się cała rzeczywistość — zarówno ta namacalna, jak i abstrakcyjna, emocjonalna oraz intelektualna, a także teoretycznie możliwe lub alternatywne jej wersje. Przykładem mogą być konkretne narracje z zakresu *oral history*, które funkcjonują jako teksty, oraz dyskurs historyczny charakteryzujący daną epokę. Z tego wynika, że każda forma i manifestacja rzeczywistości może być analizowana przez pryzmat tekstu, co otwiera nowe horyzonty w zakresie nauk humanistycznych.

Debiut Szostaka w druku zwartym nastąpił w roku 2003, kiedy wydawnictwo Runa opublikowało *Wichry Smoczogór*, czyli słowiańską (polską) fantastykę. Wykonał realizację tekstu mitopoetycznego, jak pisze Pustowaruk¹⁸⁵. Za pierwsze powieści fantastyczne Szostak otrzymał wiele nagród, dzięki którym zaistniał w Polsce jako pisarz (Nagroda im. Janusza A. Zajdla, Ślākfa). Jednocześnie, zafascynowany dziełami mistrza, pisał artykuły publicystyczne dotyczące Tolkiena¹⁸⁶. Szostak w większości notek biograficznych przedstawiany jest jako krakowski wykładowca akademicki, dzięki czemu stał się przedstawicielem piszących akademików, czyli paradygmatu, wedle którego, za Markiem Wydmuchem, pisarstwo wysokie należy do szlachetnych rozrywek elit akademickich¹⁸⁷.

Nowatorstwo Szostaka polega z kolei na wpleceniu w opowieści fantastyczne elementów kultury i sztuki ludowej, „czemu towarzyszyła stylizacja na długowłosego muzyka folkowego, uwieczniona na fotografiach towarzyszących wywiadam i relacjom z jego wystąpień w tym czasie”¹⁸⁸.

O porzuceniu przez Szostaka początkowej fantastyki świadczyć może już notka biograficzna umieszczona w powieści *Oberki do końca świata*:

Wit Szostak urodzony w 1976 roku, z wykształcenia filozof znany jako autor powieści fantasy *Wichry Smoczogór*, *Poszarpane granie* i zbioru opowiadań *Głędźby Ropucha*. Najnowsza jego

¹⁸⁵ M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 247.

¹⁸⁶ W. Szostak, *Kulturowy fenomen Tolkiena*, „Znak” 2004, nr 592. Por. W. Szostak, *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, w: T. Ratajczak, B. Trocha, *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, Zielona Góra 2009. Szostak nie ukrywał również fascynacji literaturą Tolkiena, uczestnicząc w konwentach fantastycznych w hobbicich cosplay’ach.

¹⁸⁷ M. Wydmuch, *Goście w raju*, „Kultura” 1979, nr 9, s. 53.

¹⁸⁸ A. Szady, *Sami swoi*, https://esensja.pl/varia/publicystyka/tekst.html?id=1278#google_vignette (dostęp 19.05.2024).

powieść *Oberki do końca świata* zupełnie oddala się od fantastyki rozumianej jako literatura popularna, choć Szostak nie rezygnuje w niej z pewnej aury cudowności i kilkakrotnie zawiesza realizm świata przedstawionego. Szostak gra na skrzypcach muzykę ludową, każdy z zaimprovizowanych przez siebie oberków sprawdzał na skrzypcach i korygował rytmikę (OdKŚ, 1).

Poza wzmianką w notce Szostak dokonał także przekonującej autoprezentacji, przedstawiając siebie na fotografii ubranego w len, bez zamków błyskawicznych czy nawet guzików, z rzemieniowymi ozdobami. W wywiadach udzielanych po premierze często prezentował także umiejętności muzyczne, przygrywając na instrumentach ludowych. W ten sposób lekko oderwał się od wizerunku wykładowcy akademickiego. Szostak przed wejściem w tweed próbował więc różnych tendencji, spośród których ludowa zachowała się w jego twórczości stosunkowo krótko¹⁸⁹.

Motywy powtórzeń, które przemycają autorską formę tekstu, wydają się raczej przykładem muzyczności formy narracyjnej niż prostego echa nerwicy¹⁹⁰. Jeden z drugoplanowych, ale znaczących bohaterów – saksofonista – podkreśla związek między jego sztuką a tematyką śmierci, co daje impuls do kolejnej warstwy interpretacyjnej tego wielowymiarowego dzieła.

Była kultura ludowa, była muzyka, był mit, była Grecja; była Polska. Grałem na skrzypcach oberki, szukałem mitu, chodziłem ulicami Krakowa, czytałem Greków i robiłem jeszcze wiele innych rzeczy, czując za każdym razem, że pomiędzy tymi centrami moich fascynacji muszę korzystać z przebiegalności, zmieniać kostium. Kolankiewicz wprowadził jeden element, dla mnie wówczas najodleglejszy, który związał to wszystko razem. Pojawił się teatr. Najpierw ukazała mi się cała konstelacja Gardzienic, z ich wyprawami, obsesją Bachtina, muzyczną strukturą mitu. Od Bachtina od karnawalizacji doszedłem do Bachtina od polifonii i znalazłem nową głębię dla moich poszukiwań człowieka wielogłosowego [OdKŚ,176].

Teoria teatru Szostaka ma swoje korzenie w działalności Gardzienic, ale na głębszym poziomie treści, atmosfery i kontekstu, można dostrzec silne nawiązania do Tadeusza Kantora, który był wielokrotnie przywoływany w jego twórczości, szczególnie w powieści *Poniewczasie*. Krakowski teatr Cricot 2 zdaje się naturalnie bardziej wpisywać w krakowskie realia powieści niż wiejskie Gardzienice, a tematyka umarłych wyraźnie zbiega się z treścią

¹⁸⁹ *Oberki do końca świata* wydane zostały w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 2007 roku, zaś w 2014 roku, po zmianie wydawcy, ukazały się w nowym wydaniu, nakładem wydawnictwa Powergraph. W roku 2024 ukazało się kolejne wydanie w Powergraph.

¹⁹⁰ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty* w „*Poniewczasie*” Wita Szostaka, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71).

Umarłej klasy, która była także regularnie wspominana w *Poniewczasie*. Zastanawiający jest jednak czas powstania tych dzieł: *Umarła klasa* miała swoją premierę w 1975 roku, rok przed narodzinami Kota-Szostaka (1976), zaś Kantor zmarł w 1990¹⁹¹. W związku z tym, można zauważyć temporalny paralelizm, w którym późniejsze i najbardziej znane prace Kantora mogą być rozumiane jako metafora dzieciństwa Szostaka – być może jako „zastępcze” dzieciństwo artystycznej postaci Kota, co może odnosić się do bohatera powieści, zdającego się być rówieśnikiem autora. Bezpośrednie doświadczenie Dobrosława Kota jako dziecka i młodzieńca było jednak w jego przypadku ograniczone, a większość jego wiedzy o Kantorze opierała się na lekturze, oglądaniu nagrań i archiwaliach, a nie na żywych spektaklach. Dlatego też Gardzienice, które Szostak mógł poznać jako student oraz dorosły człowiek, stanowią dla niego bardziej realne doświadczenie, chociaż i spektakl *Gusła* (1981), który kojarzy się z motywami omawianymi w *Poniewczasie*, ma dla niego raczej charakter przeszłości niezrealizowanej, w przeciwieństwie do programu antycznego, który rozpoczął w 1997 roku i który bardziej łączy się z Szostakowym pojęciem o „byłej Grecji”.

Akt I

Rodzenie

1 Umiera.

1.1

Pszczola umiera.

1.2

Powiedziałas, że pszczoła umiera.

1.3

Powiedziałas, że **na parapecie leży** pszczoła. Umiera.

1.4

Powiedziałas, że na parapecie leży pszczoła. **Nie rusza się.** Umiera.

1.5

Powiedziałas, że **kwiatki wędną.** Na parapecie leży pszczoła. Nie rusza się. Umiera.

1.6

Powiedziałas, że **trzeba ugotować rosół.** Kwiatki wędną. Na parapecie leży pszczoła. Nie rusza się. Umiera.

1.7

Powiedziałas, że trzeba ugotować rosół. **Siedzę przy stole.** Kwiatki wędną. Na parapecie leży pszczoła. Nie rusza się. Umiera.

¹⁹¹ Tamże.

1.8

Powiedziałaś, że trzeba ugotować rosół. Siedzę przy stole. **Wokół puste krzesła.** Kwiatki więdną. Na parapecie leży pszczoła. Nie rusza się. Umiera.

1.9

Powiedziałaś, że **nie wiesz**. Trzeba ugotować rosół. Siedzę przy stole. Wokół puste krzesła.

(Pogłosy)

Przytoczę teraz fragment rozmowy Łukasza Kucharczyka z Rafałem Kosikiem, autorem, współzałożycielem wydawnictwa Powergraph, w której ten opowiada o ewolucji Szostaka¹⁹²:

Ł.K.: *Jak najbardziej. Dobrym przykładem jest Wit Szostak. Zaczynał przecież jako fantasta, a teraz w zasadzie pisze „literaturę piękną” – mimo że jego czytelnicy to chyba przeważnie fani fantastyki.*

R.K.: Właściwie literatura piękna w jego wydaniu to też fantastyka. Jeśli piszesz historię nawiązującą do Minerwy, to jest to fantastyka. Jego najnowsza powieść *Szczelinami* w treści może nie jest fantastyczna, ale forma fantastyczna jest jak najbardziej. Tylko przypomnę: *Szczelinami* Wita to powieść eksperymentalna o losie poetki, napisana wyłączenie „jej” wierszami. Czytamy sobie wiersze, a potem budujemy z nich jej historię.

Ł.K.: *Rzeczywiście. Wit Szostak przeszedł od fantastyki do eksperymentów formalnych. „Cudze słowa” to też był przecież eksperyment.*

R.K.: Jak najbardziej. Wit lubi eksperymentować. Chociaż to *Sto dni bez słońca* stało się jego najbardziej popularną powieścią, a jest w zasadzie satyrą na świat akademicki.

Ł.K.: *Tak, świetna camp novel.*

R.K.: On to napisał jako odskocznię. Okazało się, że wielu zachwyił. Trudno przewidzieć reakcje czytelników.

Ł.K.: *Skoro jest okazja, to chciałbym jeszcze dopytać o Wita Szostaka. Nie wiem, czy to prawda: podobno bardzo nie chce wznawiać swych pierwszych powieści – szczególnie „Głódżb Ropucha” – które moim zdaniem były znaczącym i ciekawym eksperymentem, czymś wyrastającym formą poza fantastykę. Prowadzę konwersatorium o literaturze fantastycznej i studentom ciężko tę pozycję zdobyć...*

R.K.: [śmiech] To wynika chyba z tego, że jest w innym miejscu i może nie chce być kojarzony ze swymi wczesnymi dziełami. Ja również nie chciałbym wznawiać swych pierwszych produkcji... To całkiem zrozumiałe i uzasadnione.

¹⁹² Powieści będą krótsze. Z Rafałem Kosikiem, pisarzem science fiction, autorem kultowej serii o Felixie, Necie i Nice, współwłaścicielem wydawnictwa Powergraph o drogach współczesnej fantastyki, strategiach wydawniczych i światach równoległych rozmawia Łukasz Kucharczyk, „Colloquia Litteraria” 2022, T. 32, nr 1.

W najnowszym tomie serii o przygodach Felixa, Neta i Niki pojawia się nawet nazwisko Wita Szostaka, w kontekście utworów tworzonych przez sztuczną inteligencję:

- Manfredzie, wybierz kogoś losowo – zaproponowała Nika. Trochę się bała sama sugerować. Obawiała się widoku co niektórych polskich autorów w różowych spódniczkach. Zresztą... **Wit Szostak** na monocyklu? Pewnych rzeczy nie da się odwiedzić¹⁹³.

Rodzaje fikcji Szostaka

Jak pisze Dorota Korwin-Piotrowska, „Najłatwiej byłoby powiedzieć, że literatura jest *fikcją*, to znaczy zmyśleniem, ale – co oczywiste – nie każda fikcja jest literaturą, inaczej wszyscy marzyciele, twórcy reklam [...] czy anegdot byliby autorami dzieł literackich”¹⁹⁴. Szostak tworzy świat przedstawiony za pomocą słów. Szostakowa płynność przeplatania się tych rzeczywistości bywa zaskakująca i może dezorganizować proces czytania. Dorota Ulicka zauważa, iż w związku z istnieniem wielu teorii utożsamiających fikcje z opowieściami (mową) – bez względu na to, czy wypowiedź ma charakter literacki, czy naukowy, „pytanie (...) łatwo uznać za intelektualne samobójstwo”¹⁹⁵.

W badaniu tematu fikcji Wita Szostaka pomocne jest współczesne podejście komparatystyczne, które dostarcza nowego spojrzenia na kwestie literackie i pozwala na analizę zjawisk kulturowych w szerszym kontekście¹⁹⁶. Ta swoboda interpretacyjna jest jednak umotywowana nowymi kierunkami myślenia, które zacieśniają powiązania między uniwersum a jednostką i jej dziełami. Dotyczy to zarówno socjologii, psychologii, jak i literatury oraz szeroko pojętej przestrzeni. Tak wytyczone kierunki wzbogacają perspektywy, stwarzając możliwość formułowania odważnych sądów i interesujących interpretacji kulturowych. W tym podrozdziale poddam analizie tożsamość nartratora, ujawniającą się poprzez język.

„Mówiąc o narracji bezpośredniej mamy na myśli narrację zwrotu do adresata, narrację, której prototypem będzie komunikacja między «ja» a «ty», gdzie «ty» jest niejako widoczne w obszarze opowieści, tzn. naznaczone w tekście, zasygnalizowane”¹⁹⁷ – pisze Monika

¹⁹³ K. Kietzman, *Przesadne hipopotamienie*, w: red. R. Kosik, *Felix, Net i Nika oraz Fantologia*, Warszawa 2024, s. 185. Jest to tom stworzony przez fanów oraz autora. Podkr. autorki.

¹⁹⁴ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 34–35.

¹⁹⁵ D. Ulicka, *Fikcja i teoria*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 119.

¹⁹⁶ E. Szczęsna, E. Kasperski, *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*. Tom 1, Kraków 2010, s. 7.

¹⁹⁷ M. Maciejewska, *Tożsamość narracyjna opowiadacza w polskiej i czeskiej narracji bezpośredniej (na przykładzie gawędy i hospodskiej historii)*

Maciejewska. – „Chodzi o takie formy powieści pierwszoosobowej, w których bohater bądź autor jest zarazem narratorem i adresuje swoją wypowiedź do towarzyszących mu słuchaczy, przy czym słuchacze ci bądź są aktywnymi uczestnikami rozmowy i katalizatorami sytuacji narracyjnej (zadają pytania, napędzają opowieść, reagują na wypowiedź narratora), bądź milczą. Jest to ten typ «podmiotu mówiącego», który nie znika przy recepcji – zostaje przepuszczony przez pryzmat dramatyczności”.

Współczesna teoria literatury zakłada pewien, jak opisał Ryszard Nycz, „rozpad jednolitej fabuły”¹⁹⁸. Wiele dzieł, w tym właśnie znaczna część publikacji Szostaka, jest napisanych w sposób fragmentaryczny. Nie ma w nich klasycznego ciągu przyczynowo-skutkowego. Szostak dodatkowo umieszcza bohaterów w różnych ważnych miejscach.

Poniewczasie nie poddaje się łatwej klasyfikacji gatunkowej. Przyjęta przez pisarza forma dziennika Marcina/Józefa Strzępy działa jak swoisty kamuflaż, który ukrywa złożony proces twórczy zachodzący w jego umyśle, zarówno w sferze świadomej, jak i podświadomej. Utwór ten można określić jako autotematyczny, gdyż Szostak bada siebie jako twórcę, stając w obliczu licznych dylematów związanych z pisarstwem. Narodziny narracji w tym nietypowym dziele nie są jednorodne; czasem przemawia postać fikcyjna, a innym razem sam autor, co sprawia, że *Poniewczasie* to wielowarstwowa i skomplikowana opowieść, którą można czytać wielokrotnie, za każdym razem odkrywając nowe znaczenia. Jeden z fragmentów *Poniewczasie* zawiera rozważania narratora na temat:

Wszystko jest możliwe. Czy na pewno? Czy nie będzie kolejnym moim Józefem, Bartłomiejem, Błażem? Czy naprawdę może się wyrwać, wybić na niepodległość? Nie podlegać nikomu, nawet autorowi? Być sobie Józefem na własny rachunek? To wszystko jest w zasięgu ręki. Ale nie dla Józefa (P, 15).

Bartłomiej Chochoł z trylogii krakowskiej, Błaż z *Wrózenia z wnętrzości*, zaś na tej samej stronie pojawiają się:

Józef, syn Jakuba, to oczywiste. W Biblii, u Schulza, w *Oberkach*. Tu też. Ale nie będzie ani chwili Jakuba, nie będzie o Jakubie i jego mocowaniu się z aniołem. To Józef będzie uchodził, ojciec tym razem w rozmazanym tle (P, 15).

Jak widać, wprowadzono wspomnienie Józefa z *Oberków do końca świata*,

http://is.muni.cz/th/103733/ff_d/Tozsamosc_opowiadacza_disertacni_prace_Monika_Maciejewska.pdf (dostęp: 5.05.2024).

¹⁹⁸ R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1977.

powieści dziejącej się w zapomnianym świecie wiejskich muzyków. *Oberki* napisane są w przepiękny sposób, oddając rytm, przepełnione melodyjnością słów i czarującą magią melodii skrzypcowych. To narracja o egzystencji i śmierci, uczuciach oraz upływającym czasie. Proza ta jest głęboko osadzona w polskiej tradycji, czerpiąca z korzeni muzyki ludowej, a zarazem nowoczesna, gęsta i niemal transowa. Stanowi przykład rodzimy magicznego realizmu, nostalgiczną podróż do świata, który przeminął, a któremu Wit Szostak nadał nieśmiertelność.

Nawiązania biblijne, mitologiczne, stanowią rozważania o micie, czyli zainteresowania naukowe Kota. Widoczne są zarówno w *Oberkach...*, jak i w *Poniewczasie*.

Poniewczasie to swoisty eksperyment literacki. Czytelnik może zgubić się w labiryncie powiązań i nawiązań. Podstawą dziennika jest regularność. Narrator wręcz nakazuje swoim bohaterom pisać, zanim się w nich przeistoczy.

Nie widzę Jakuba dobrze i nie zobaczę (...). Nie chcę go widzieć na oczy.

Chcę Józefa usłyszeć (...).

Niech pisze dziennik (P, 15).

Czytelnik jest zobowiązany zrozumieć, że przedstawiana historia jest owocem wyobraźni autora, a nie zbiorowiskiem kłamstw¹⁹⁹. Fikcyjność narracji wymaga od nas pewnej akceptacji, polegającej na udawaniu, że opisane zdarzenia zdarzyły się naprawdę. Jeśli zdecydujemy się na tę grę i przyjmimy koncepcję „zawieszenia niewiary”, można swobodnie oddać się lekturze. Taki sposób myślenia pozwala zaangażować się w twórczy świat literacki, w którym, podążając za fabułą, odkrywa się nie tylko przygody bohaterów, ale także głębsze tematy i emocje, które pisarz chciał nam przekazać. W ten sposób stajemy się aktywnymi uczestnikami opowieści, co wzbogaca nasze doświadczenie czytelnicze.

Jeśli potraktować kulturę popularną jako zbiornik symptomów dotyczących psychoz, instynktów i pragnień naszego społeczeństwa, to ostatnie dekady ujawniają głęboki brakujący element: tęsknotę za bohaterem²⁰⁰. Komercyjny sukces związany z popularnością filmów i seriali opartych na postaciach z komiksów wskazuje na niezaspokojoną potrzebę tworzenia i celebrowania tych fantazji. Jednakże ich korzenie sięgają znacznie dalej niż XXI wiek. Badacze

¹⁹⁹ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 93.

²⁰⁰ P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców. Charakterystyka bohaterów „Wichrów Smoczogór”*, „Conversatoria Litteraria” 2023, nr XVII, s. 95–108.

wskazują na historyczne źródła przedstawień komiksowych sięgające średniowiecza. Powrót do tych źródeł oraz ich reinterpretacja mogą być punktem wyjścia do nowego spojrzenia na współczesną kulturę, a tym samym na rzeczywistość oraz społeczeństwo, które odnajduje w niej wzorce.

Te wzorce mogą być względnie stabilne lub podlegać różnym modyfikacjom, a nawet całkowitemu zanegowaniu. W ostatnich dekadach jedną z najważniejszych kwestii w socjologii stała się renegocjacja ról, praw i obowiązków, a także zasad wspólnego życia, co na końcu wpływa na tożsamość zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Na te procesy wpływało wiele czynników: historycznych, politycznych, ekonomicznych, psychologicznych i z wielu innych dziedzin życia. Zauważalne są także efekt sprzężenia zwrotnego, które oddziałuje na otaczającą nas rzeczywistość.

Narracja w powieściach Szostaka

Wit Szostak często wykorzystuje diadyczną formę narracji. To zabieg znaczący, w literaturze polskiej rzadziej stosowany²⁰¹. W utworach Szostaka postać drugiej osoby jest od razu zidentyfikowana, co nadaje jej imię i definiuje relację społeczną z narratorem. Taki zabieg sprawia, że narracja w drugiej osobie nie angażuje bezpośrednio czytelnika, nie zmusza go do identyfikacji z „ty”; wręcz przeciwnie, dystansuje go od przedstawianego świata²⁰². Niemniej jednak, ujawnienie przed czytelnikiem „ty” to akt otwartości, który skłania czytelnika do wczuwania się w emocje narratora, a nie w rolę „ty”. Narrator, dzieląc się swoimi przeżyciami, umożliwia współodczuwanie.

Narrację drugoosobową w prozie Szostaka można interpretować jako dążenie do swobody, w ramach której narrator zwraca się nie do odbiorcy, ale do konkretnego, wyjątkowego bohatera. Skupia się na jego postaci, starając się nie przekraczać granic własnych spostrzeżeń²⁰³. Zwracając się do tego bohatera, jak w dialogu, oczekuje odpowiedzi, która, z uwagi na konstrukcję narracji, jest niemożliwa – każda potencjalna odpowiedź byłaby odpowiedzią samego narratora, co wprowadziłoby nierówność między postaciami, co widoczne jest także w debiutanckim dramacie Szostaka *Pogłosy*²⁰⁴, w którym osobami dramatu są słowa. Sztuka opowiada o śmierci, bólu, transie, aktach świadomości.

²⁰¹ M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 73–87.

²⁰² I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”*... dz. cyt., s. 684–687.

²⁰³ Tamże, s. 682.

²⁰⁴ W. Szostak, *Pogłosy*, Kraków 2018, s. 5.

1.30

Powiedziałaś, że nie wiesz, jak to się wszystko skończy. A ja nie potrafiłem cię pocieszyć. Czy już wtedy wiedzieliśmy? Chyba tak. Wybraliśmy milczenie.

Trzeba ugotować rosół, rosół musi być. Przygotowuję. Kupuję mięso, włoszczyznę. I przyrządzam, choć zawsze siedzę przy stole sam. Wokół puste krzesła, stare, wysiedziane. Wyobrażam sobie nasze dzieci, jak na nich siedzą. Czasem myślę, że nigdy nie były nasze. Boję się ich od dawna. Muszę do nich zadzwonić. Do dzieci trzeba dzwonić. Nawet jeśli nie odbierają. Nie pamiętam, jak je przynosiłem. Były ładne czy brzydkie? Moje wspomnienia są takie bezbronne. Górskich wycieczek z ojcem też nie pamiętam. Rozmawiam sam ze sobą. Tak bardzo mi ciebie brakuje.

Od lat odwlekam pożegnanie. Nie mam dobrych słów.

Sąsiedzi bardzo uprzejmi, wyjechali nagle. Nawet nie zamknęli drzwi. Już tu nie wrócimy, powiedzieli. Zaopiekujcie się, czym chcecie, kwiatki wędną, wzięliśmy jamnika. Zabraliśmy krzesła, regał z książkami, których nie przeczytam, ścienny zegar i pianino. Otaczają mnie obce przedmioty. Pieska oddaliśmy do azylu.

Pamiętam tamten dzień. Była niedziela, gotowałaś rosół.

Na parapecie leży pszczoła, powiedziałaś, nie rusza się, ona umiera.

Nie od razu zrozumiałem. **Pierwszy raz mówiłaś o sobie w trzeciej osobie.**

Umierasz mi codziennie.

(Pogłosy)

Pojęcie narracji, które od dawna utożsamiane było z opowiadaniem, w ostatnim wieku zaczęło przenikać do różnych dziedzin, odnosząc się do nowych zjawisk komunikacyjnych²⁰⁵. W miarę jak rozwijało się to pojęcie z kontekstu narracji powieściowej, zaczęło obejmować nie tylko literaturę, lecz także szerszy kontekst kulturowy, poszerzając swoje granice poza tradycyjne gatunki literackie. Takie rozszerzenie zrozumienia narracji było wspierane przez teorię strukturalnej lingwistyki oraz antropologię, które wprowadziły nowe spojrzenie na opowieść jako sekwencję zdarzeń. Zmiana ta przekształciła nasze postrzeganie narracji, która przestała być jedynie aktem mowy czy konkretną wypowiedzią w danej sytuacji, a zaczęła inspirować do myślenia o komunikacji kulturowej i społecznej jako całości.

Kluczową rolę „teorii nastrojów” w *Chocholach*, przewijającej się przez całą książkę, jest to, że wykracza ona poza granice narracji, wpływając nie tylko na bohaterów, ale także na samą narrację, jej język i styl oraz nastrój czytelnika. To opowieść o wielopokoleniowej rodzinie Chochółów z Krakowa, która mieszka w należącej do przodków kamienicy z kaplicą na strychu oraz katakumbami w piwnicach. Dzieło to stanowi jedynie punkt wyjścia do głębszej

²⁰⁵ K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003, s. 8.

refleksji nad polską tożsamością. Proza ta nie tylko koncentruje się na relacjach rodzinnych oraz atmosferze Krakowa, ale także zbiega się z tematyką polskiej tradycji i obrzędów. Książka zachęca do krytycznego spojrzenia na nasze narodowe mity. Nastrój staje się zasadniczym elementem budującym świat *Chocholów*, który początkowo przypomina naszą rzeczywistość, ale w istocie jest inny.

W pierwszej części dominuje nastrojowa atmosfera leniwej powieści obyczajowej, w której bohater pograża się w przyjemności spędzania czasu z bliskimi. Wraz z nim, czytelnik także zanurza się w szczegóły wspólnie przeżywanych chwil. W kolejnych częściach sytuacja ulega zmianie; w rodzinie pojawiają się konflikty, co sprawia, że brat mniejszy zaczyna podejrzewać wszystkich o złe intencje. Atmosfera gęstnieje, a otoczenie staje się mniej przyjazne, co widać w migracji przedmiotów, znikaniu korytarzy oraz decyzjach dotyczących rozstania.

W końcowych fragmentach powieści atmosfera rozpadu obejmuje całe miasto, wpływając na relacje międzyludzkie i rodzinne mity. Mity, które na początku wydawały się solidnymi fundamentami, zaczynają się kruszyć, a brat mniejszy staje w obliczu konfliktów, których starał się unikać. Styl narracji zmienia się, przechodząc w bardziej intensywne opisy działań, co nadaje jej wojenny charakter.

Teoria nastrojów wpisuje się w koncepcję życia jako gry lub teatru, które wymuszają pewne zachowania. W pierwszej części bohaterowie grają w tradycyjne role, ale wraz z rozwojem fabuły sytuacja się zmienia. Nastrój kabinowy staje się dominujący, co przemienia ich w sposób, którego nie są w stanie kontrolować. Podobnie jak Kraków, który zmienia się w zależności od emocji jego mieszkańców, jest dynamiczny i przejawia różne oblicza.

Podobna sytuacja zachodzi w *Fudze*, trzeciej części trylogii krakowskiej. Pozycja składa się z kilku rozdziałów-fug, które prowadzą nas przez historię głównego bohatera, Bartłomieja Chochoła, ostatniego króla Polski, prezentując alternatywną historię Polski.

Fuga, jedna z najbardziej kunsztownych struktur muzycznych, oparta na ścisłej polifonii i imitacji, charakteryzuje się wieloma głosami oraz wątkami muzycznymi, które mogą mieć różną długość – od zaledwie kilku nut do bardziej rozbudowanych kompozycji. Kluczowe jest, aby pojawiały się one w odpowiednich momentach, nadając całości głębsze znaczenie.

Czy Chochół to tylko zwykły uzurpator na wirtualnym tronie? A może smutny rencista pilnujący sali tronowej na Wawelu lub młody człowiek, który z kolegami podejrzewa sąsiada o bycie seryjnym mordercą? Kolejne rozdziały *Fugi* to opowieść o tożsamości Chochoła, narracja pierwszoosobowa momentami pełna smutku, innymi zaś razem groteskowa. Szostak eksperymentuje z różnymi formami narracyjnymi – znajdujemy tu listy, powieść przygodową,

a także sagę rodzinną w formie monologu. Wszystko to ma na celu ukazanie złożoności człowieka żyjącego w świecie fantazji o swojej roli i posłannictwie. Bartłomiej Chochół, będąc w kontaktach z prezydentami, doradza im w sprawach dyplomatycznych i snuje wizje o pozycjach równych królom. Z pewnością, gdy spotyka turystę, podrzuca mu list do prezydenta swojego kraju. Można się zastanawiać, czy taki list rzeczywiście dotrze do adresata – gdybyście znalazł w kieszeni coś takiego, czy nie odesłalibyście tego we właściwe miejsce?

Mimo groteskowego wydźwięku, opowieść ta dostarcza także dawki realizmu, szczególnie w opowieściach o dzieciństwie i starości. Szostak, uwalniając swojego bohatera od fantazji historycznych, serwuje nam wciągającą historię, która jednocześnie jest bliska doświadczeniom każdego z nas. Brakuje tu porównań do Mickiewicza i Słowackiego, nie ma dziadków snujących opowieści o wojnach ani babć czekających na obiad. Mimo bogatej treści, forma literacka, opierająca się na powtórzeniach i rytmach, może utrudniać lekturę. Oczekiwanie, że Szostak stworzy książkę przystępną i bez wymagań, byłoby naiwne. Można by nawet rzec, że jego pisanie jest pełne trudności, co czyni je jeszcze bardziej fascynującym.

W polskiej literaturze po 1989 roku, odniesienia do donkichotowskich postaci pojawiają się rzadko w sposób bezpośredni, jak pisze Michał Koza. Niska przydatność takiego podejścia nie oznacza jednak, że inspiracje Cervantesem znikają z nowoczesnej prozy²⁰⁶. Choć autorzy unikają dosłownych nawiązań, donkichotyzm jako styl życia oraz sposób budowania postaci literackiej i jej interakcji ze światem fikcyjnym wciąż ma swoją obecność, co wiąże się z określonymi kulturowymi kontekstami. Takie cechy jak nadmiar odwagi i dumy, miłość do wyidealizowanego systemu wartości (świata rycerskiego w oryginale), intensywność uczuć, bezgraniczna wyobraźnia oraz bibliomania zyskują na znaczeniu.

To narracja o umieraniu – zarówno tym powolnym, jak i nagłym. W opowieści dziadka, który odwleka moment śmierci angażując cały dom, widzimy groteskowe podejście do tego tematu. Z kolei opisy nagłej utraty bliskiej osoby, po której wspomnienia tkwią w pustym pokoju przez długi czas, ukazują realność traumy. Atmosfera książki zdaje się nasycona listopadowym smutkiem.

Fuga zamyka trylogię, w której Szostak z odwagą mierzył się z polską historią, próbując ożywić jej mity. Chochół, pragnąc kontynuować „linię królów”, wskazuje na niebezpieczeństwa, jakie niesie za sobą bierność wobec mitów. Jak w mitologii greckiej, kiedy bogowie schodzili na ziemię, stworzenie barbarzyńskich istot i wojny były ich nieodłącznym

²⁰⁶ M. Koza, *O gotyckich donkichotach w polskiej prozie ostatniej dekady* (Wiśniewski, Suszczyńska, Kotas, Szostak), „Ruch Literacki” 2022, z. 5(374).

następstwem. Postacie Szostaka, choć budzące uśmiech, niosą ze sobą element smutku i refleksji.

Wątki z *Fugi* można znaleźć w *Poniewczasie*, lecz w bardziej abstrakcyjnej formie. Szostaka interesuje nie tylko akt pisania, ale i proces, który on uruchamia. Różnorodność form literackich, które stosuje, pozwala mu zgłębiać temat człowieka jako istoty niezdolnej do uwolnienia się od mitów i historii.

Drugoosobowa narracja pojawia się w omawianej twórczości głównie w zadawanych pytaniach. Podobna sytuacja narracyjna zachodzi w dramacie *Pogłosy*.

[Przed scenami]

[2]

Powiedziałaś, że nie wiesz, jak to się wszystko skończy. A ja nie potrafiłem cię pocieszyć. Czy już wtedy wiedzieliśmy? Chyba tak. Wybraliśmy milczenie.

~~Trzeba ugotować rosół, rosół musi być. Przygotuję. Kupuję mięso, włoszczyznę. I przyrządzam, choć zawsze siedzę przy stole sam. Wokół puste krzesła, stare, wysiedziane. Wyobrażam sobie nasze dzieci, jak na nich siedzą. Czasem myślę, że nigdy nie były nasze. Boję się ich od dawna. Muszę do nich zadzwonić. Do dzieci trzeba dzwonić. Nawet jeśli nie odbierają. Nie pamiętam, jak je przynosiłem. Były ładne czy brzydkie? Moje wspomnienia są takie bezbronne. Górskich wycieczek z ojcem też nie pamiętam. Rozmawiam sam ze sobą. Tak bardzo mi ciebie brakuje.~~

Od lat odlekam pożegnanie. Nie mam dobrych słów.

~~Sąsiedzi bardzo uprzejmi, wyjechali nagle. Nawet nie zamknęli drzwi. Już tu nie wrócimy, powiedzieli. Zaopiekujcie się, czym chcecie, kwiatki wędną, wzięliśmy jamnika. Zabrałiśmy krzesła, regał z książkami, których nie przeczytam, ścienny zegar i pianino. Otaczają mnie obce przedmioty. Pieska oddaliśmy do azylu.~~

Pamiętam tamten dzień. Była niedziela, gotowałaś rosół.

Na parapecie leży pszczoła, powiedziałaś, nie rusza się, ona umiera.

Nie od razu zrozumiałem. Pierwszy raz mówiłaś o sobie w trzeciej osobie.

Umierasz mi codziennie.

[Pogłosy]

Dobrym przykładem ilustrującym wielość pytań są fragmenty *Wrózenia z wnętrzości*, powieści o małżeństwie zamieszkującym stary dworzec, zmagającym się z chorobą umysłową brata i skomplikowanymi relacjami rodzinnymi:

Co nam się przydarzyło we Włoszech, mój bracie? Czy wtedy zasnąłem i stałem się naszym Błażem, tylko Błażem? Mieliśmy po dwadzieścia lat, ja byłem zakochany, a ty nie, pojechaliśmy do Toskanii, bo Toskania ważna, bo Toskania piękna. Byliśmy w tym pięknie razem i ty się zakochałaś w miejscu, a ja nie, bo kochałem dziewczynę, która została w kraju. Co się

wtedy stało tam, na Campo w Sienie? Zobaczyłem cię inaczej niż zwykle, twoja twarz nie była już moją twarzą i nie było między nami lustro, tylko szyba. A może nie w Sienie, może wcześniej, tylko w Sienie poczułem to, co zdarzyło się wcześniej? (WzW, 20).

Powieść ta porusza problem niepełnosprawności umysłowej, problem trudnych relacji rodzinnych, a także tworzenia domu. Czy też Domu. Zagadnienia podmiotowości Kot bada w dysertacji doktorskiej²⁰⁷, jednak także w powieściach autor porusza problem utraty bliskiej osoby – czyli jej śmierci. Według autora wtedy człowiek może stworzyć się na nowo, wtedy dopiero może poznać, kim jest i w jaki sposób powraca do życia po okresie żałoby. W jakiś sposób rodzi się na nowo; uzyskuje odkrywczą podmiotowość. Stąd ważną rolę w fikcji szostakowej odgrywa dialog. Ten zachodzący między postaciami czy też w środku jednej z nich.

„Ty” wprowadza przestrzeń etyczną zarówno w filozofii, jak i literaturze²⁰⁸. W odróżnieniu od tradycyjnych narracji drugoosobowych, w dziełach Szostaka problem opresyjności narracji znika. Ważne są także przekreślenia, których w *Cudzych słowach* nie brakuje. *Cudze słowa* to wielogłosowa powieść opowiadająca o losach jednego bohatera, Benedykta, głosami jego bliskich. Z relacji każdej osoby wyłania się inny obraz mężczyzny.

Chociaż drugoosobowa narracja sprzyja empatii, jej ograniczenia w pewnym sensie zawężają komunikację utworu. Forma „ty” w *Oberkach do końca świata*, *Chocholach*, *Fudze*, *Pogłosach* czy *Poniewczasie* nie w pełni realizuje swoje założenia, ukazując podmiot w sposób fragmentaryczny i w konkretnym kontekście, a więc oferując jednostronny obraz.

Druga osoba staje się odpowiednia w kontekście, w którym trzecioosobowa narracja nie jest wystarczająca do wyrażenia „ja”. Zastanowić się można, jaką rolę odgrywają formy trzecioosobowe i czy przyczyniają się do lepszego zrozumienia podmiotu.

Z perspektywy strukturalnej definicji narracji można zauważyć, że koncepcja ta rozszerza się na wszystkie aspekty życia, interpretując je w kontekście dyskursu tożsamościowego²⁰⁹. Na podstawie tych struktur sensu można analizować wytwory kultury, które je manifestują, co z kolei umożliwia włączenie do rozważań różnych zjawisk medialnych. W dobie współczesnej kultury audiowizualnej oraz cyberkultury, narracja staje się kluczowym elementem, umożliwiającym zrozumienie złożonych interakcji między różnymi rodzajami przekazu. Ważne jest zwrócenie uwagi na sposoby, w jakie te narracje funkcjonują, a także na

²⁰⁷ D. Kot, *Podmiotowość*.... dz. cyt.

²⁰⁸ I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”*... dz. cyt., s. 684–687.

²⁰⁹ E. Balcerzan, *W stronę genealogii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 7–24.

relacje intersemiotyczne i intermedialne, które je kształtują i wpływają na naszą percepcję oraz interpretację kulturową.

Napięcie dialogowe dostrzegalne jest także w eksperymentalnym języku czy subiektywności bogatej w emocje. Według Jana Błońskiego, współczesne rozumienie fikcji zrywa ze stereotypem, jakoby fikcja stanowiła ucieczkę od rzeczywistości²¹⁰. Głód fikcji żyjący w człowieku stanowi właśnie odwrotność; dążenie do kwestii dotarcia do prawdy. „Rzeczywistość buduje się na nowy sposób, znacznie bogatszy od banalnej rutyny. Dlatego właśnie czytamy książki”²¹¹ – powiedział Błoński. Szostak bardzo często posługuje się sytuacją pisania, aby dać ludziom to, czego pragną, kiedy świat przestaje im wystarczać – stąd wszystkie literackie eksperymenty. W końcu „Przede wszystkim chodzi o ciągle próbowanie”²¹².

Ograniczenia narracji pierwszo- i trzecioosobowej w prozie Szostaka konfrontowane są z narracją drugoosobową, która według Siwak nie spełnia swojego zadania²¹³. Czy wynika to z jednostronności ukazania podmiotu wyłącznie w relacji do „ty”? Jeśli druga osoba warunkuje tożsamość podmiotu, zrozumiałe jest, że kluczowe dla Szostaka jest właściwe wypowiedzianie „ja”. Utwory z lat 2019–2020 w dużej mierze wykorzystują formy nieosobowe, wprowadzając nietypowe sposoby formułowania języka, co prowadzi do tworzenia nowych sensów poprzez nietypowe połączenia słów.

Dzięki umiejscowieniu siebie w różnych formach gramatycznych, podmiot staje się dynamiczny i wielowątkowy, odpowiadając koncepcji podmiotowości w filozofii języka. Tematyka poszukiwania języka jest jednym z kluczowych wątków w twórczości Szostaka, choć często wyrażana jest w sposób niebezpośredni. Uwydatnienie sztuczności form trzecioosobowych w kontekście „ja” prowadzi do nowego spojrzenia na te formy. Na przykład, *Niewidome cieśnie*²¹⁴ pokazują, że formy nieosobowe mogą nabierać sensu. Funkcjonują jako celowe formuły oddalenia, umierania czy niemożności odnalezienia siebie. Są świadomie używane w opozycji do uprzywilejowanej narracji drugoosobowej i wskazują, że „ja” można uchwycić na wiele sposobów.

Akcja *Wrózenia z wnętrzości* rozgrywa się w niezwyklej lokalizacji – na stacji kolejowej Poświętów, mającej niegdyś stanowić bramę do uzdrowiska. Teraz to miejsce,

²¹⁰ Z profesorem Janem Błońskim rozmawiają..., s. 9.

²¹¹ Tamże.

²¹² Tamże, s. 11.

²¹³ I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”...* dz. cyt., s. 688. Por. P. Michałowski, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 75–93.

²¹⁴ W. Szostak, *Niewidome cieśnie*, Warszawa 2019.

zatrzymane w czasie, stało się domem Mateusza i jego żony Marty. Ich małżeńska relacja oraz wspólne marzenia wypełniają tę zamarłą przestrzeń, która, dzięki ich obecności, ożywa.

Warto zwrócić uwagę na wyjątkową rolę narratora – Błażeja. Jest on transparentnym medium, którego obecność wydaje się umykać innym. Jego język jest oszczędny, wręcz naiwny, pełen powtórzeń oraz niedopowiedzeń, co może być wynikiem jego wewnętrznego monologu. Błażej, przedstawiając się jako mniej inteligentny brat Mateusza, cechuje się pewnym dystansem od realnego świata. Słowa, które zbiera jak kolekcjonerskie skarby, wydają się go jednak przerastać. Ostatecznie wybiera niejako ucieczkę od rzeczywistości, która prowadzi go do głębokiej introwersji.

W miarę rozwoju fabuły, Błażej zostaje zamknięty w chwili ciszy, jednak jego milczenie wciąż wypełniają szeptane opowieści o bliskich. Dzięki temu staje się świadkiem życia innych, a także narrator z pięknym, chociaż melancholijnym głosem. W opowieści pojawiają się także inne postacie: Mateusz – artysta, Marta – utalentowana malarka, a także ich przyjaciółka Sara, pisarka, oraz Daniel i Dawid – znajomi Mateusza sprzed ich przeprowadzki do Poświętowa. I choć życie się toczy, to w tle przewija się postać ojca, który wraca, by zakończyć swoje życie w miejscu, którego nigdy nie opuścił.

W konfrontacji z utalentowanym bratem Błażej czuje, jak gaśnie jego świat, odkleja się od życia, a ich relacja staje się coraz bardziej skomplikowana. Każda postać we *Wrózeniu z wnętrza* odkrywa przed czytelnikami swoje marzenia, pragnienia i lęki, tworząc splecioną siatkę opowieści, która ukazuje bogactwo ludzkich doświadczeń.

Jeszcze inny rodzaj narracji występuje w *Szczelinami*, powieści-tomiku poezji, opowiadającej w formie wierszy losy poetki jeżdżącej tramwajem, kontemplującej przestrzeń miejską:

XVIII

w tramwaju podobno mówili
że podmiot wreszcie umarł
śmiercią nieprzypadkową
(w Krakowie był huczny pogrzeb)

tymczasem bardziej mnie martwi
że z Prokocimia jest wszędzie
straszenie daleko (w przystankach
i w przenośni) i gdyby nie
okresowy bilet to byłoby ze mną
krucho choć i tak czuję się niczym

poddana w drodze z odległej kolonii
do stolicy imperium w stanie
rozkładu

i tak co rano

(Sz, 25)

Szczelinami to jedno z najambitniejszych przedsięwzięć krakowskiego pisarza. Narratorką jest osoba pisząca poezję, a jej kolejne tomy wierszy, tworzone na przestrzeni kilkudziesięciu lat, składają się na przejmujący portret autorki. To eksperyment, w którym można dostrzec echa poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, Świetlickiego czy Szymborskiej. Zmyślona antologia zmusza czytelników do samodzielnego konstruowania obrazu bohaterki-autorki, tak jak w *Cudzych słowach*. Mężczyzna piszący jako kobieta, do tego prozaik tworzący wiersze. Każda z kolejnych powieści jest eksperymentem, któremu towarzyszy chęć skonfrontowania się z prozą jako formą. Szostak odważnie przekracza granice gatunkowe. Narrator prowadzi autotematyczną grę z istotą, funkcją i znaczeniem słowa pisanego, a także sposobem komunikacji, którą ono oferuje. To odważny krok, który przełamuje literackie i egzystencjalne tabu. Szostak portretuje nie tylko kobiecość, jak robił to chociażby we *Wrózeniu z wnętrzości*. *Szczelinami* to powieść wyjątkowa z kilku powodów. Autor przekracza granice płci i formy wypowiedzi, gdyż mamy tu do czynienia z tekstami o charakterze wierszy wolnych. Zwraca również uwagę na znaczenie znaków interpunkcyjnych w literackim obrazowaniu, które stają się tajemnicą i zagadką całej książki.

Narracja w tym rozumieniu stała się narzędziem interpretacji, a kluczowym elementem nowego podejścia jest organizacja i schematyzacja jej elementów²¹⁵. Układ tych elementów odzwierciedla wartości i normy danego obszaru kulturowego, co pozwala na tworzenie spójnych narracji, które ukazują świat w sposób uporządkowany. W tym ujęciu narracja nie jest jedynie konstruktem literackim, ale także aktem umysłowym, który odzwierciedla sztukę życia. Staje się sposobem opisywania zdarzeń i działań w ich całokształcie, z uwzględnieniem upływu czasu oraz budowania znaczących struktur.

Niedopowiedzenia w narracji *Szczelinami* są jak brakujące palce dziadka bohaterki, który nazначzył rodzinę swoim charakterystycznym rysunkiem, gdy historia wkraczała w ich życie i przekształcała je na zawsze. Mamy przed sobą córkę urzędniczki i byłego nauczyciela,

²¹⁵ M. Sieńko, *Narracja intermedialna*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 151–160.

zajmującego się czymś zgoła niezwiązanym z edukacją. Przedstawia ich odwagę, ale i lęk przed zbyt dalekim posunięciem, a także przed nieznaną swoją przyszłością.

Rumowiska to powieść rzeczna opowiadająca o relacjach głównego bohatera z dziadkiem Tomaszem (opozycjonistą, posłem), babcią Heleną, ich domu wypełnionego tajemnicami i sekretnymi mieszkańcami. Powieść zawiera w sobie elementy eseju o rzekach, meandrach obyczajowych oraz środowiskowych.

Narracja prowadzona w *Rumowiskach* nie kryje rozczarowania, emocji, uczuć bohaterów, jednak jest jednocześnie jak rzeka, nie zatrzymuje się na dłużej, nie draży, płynie do przodu swoim torem.

Dopiero niedługo przed śmiercią babcia Helena przyznała,
że w zamieszaniu nie mogła znaleźć dziadkowego pelikana.
Pewnie spaliliśmy go przez przypadek, mówiła. Dlatego
kupiła mi nowe pióro, bardzo podobne. Chciała, bym
wierzył, że to tamten pelikan. Nie powiedziała mi nigdy,
czy dziadek naprawdę tak bardzo chciał, bym go dostał.
Nigdy jej nie powiedziałem, że od początku wiedziałem, że
To nie tamten pelikan
(R, 39).

W *Rumowiskach* wypowiada się wielu narratorów, jednak nie są oni wyraźnie oddzieleni i zaznaczeni, jak na przykład w *Cudzych słowach*. Po sposobie opowiadania czytelnik rozpoznaje kolejnych bohaterów; na koniec ich historie łączą się. Nie brakuje także komentarzy odautorskich.

Żal, że powieść można zacząć tylko raz. Drugie zdanie
zawsze będzie drugie. Trzecie będzie trzecie. Łatwo
zmarnować pierwsze zdanie, ale przecież opowieść jest
ciągłym zaczynaniem od nowa. Wchodzeniem raz po raz
do tej samej rzeki, która niesie swoim nurtem przedmioty
i osadzające się wokół kostek, i niepozwalające uciec
wodorosty. Każda nowa postać to nowy początek, każde
zdarzenie to szansa, by zacząć od nowa. Do powieści
spływa woda z wielu źródeł, łączą się nurty wielu
beziemiennych strumieni. Tyrania pierwszych i ostatnich
zdań, chronologia numerowanych białych stron pozwalają
pielęgnować iluzję, że powieść jest linią, drogą bez
rozgałęzień. Naprawdę?

Pojęcie gatunku mentalnego pozwala na analizę wpływu technik audiowizualnych na literaturę oraz zjawisko intersemiotycznego przekładu²¹⁶. Takie podejście może być rozpatrywane w kontekście estetyki oraz mentalnego przygotowania odbiorcy do odbioru tekstu. W tym świetle, narracja intermedialna mogłaby być analizowana na podstawie definicji gatunku zaproponowanej przez Jonathana Cullera, który z perspektywy pragmatyzmu stwierdza, że konwencje gatunkowe definiują szczególnie relację między twórcą a czytelnikiem. W tym sensie, wspólna umowa między tymi dwoma podmiotami uruchamia system oczekiwań, który kształtuje sposób, w jaki odbiorca interpretuje dzieło literackie.

Narracja intermedialna, postrzegana jako odrębny gatunek, może być analogiczna do palimpsestu, gdzie na istniejących warstwach znaczeń pojawiają się nowe elementy, dotyczące konwencji i strategii narracyjnych²¹⁷. Każda nowa warstwa przyczynia się do tego, jak odbiorcy postrzegają i rozumieją narrację, a także wpływa na ich oczekiwania względem fabuły, postaci i stylu. W rezultacie, można zauważyć, że intermedialność nie tylko wzbogaca literacki dyskurs, ale również otwiera nowe możliwości interpretacyjne, które podkreślają dynamikę między różnymi mediami i ich wpływem na formację sensów w literaturze.

To interesujące uzupełnienie tego, co Szostak wcześniej określał jako opowieść, mającą mitotwórczą rolę – cała esencja tej twórczości woła do nas poprzez ukryte znaczenia. Z jednej strony, powieść ta wyraża autorskie przekonanie, że życie to opowieść, której celem jest odnalezienie środków do jej udowodnienia. Z drugiej zaś strony, jest to niepokojące wyznanie. Warto zaznaczyć, że narracja tej historii wygeneruje wiele interpretacji. Ma moc emancypacji oraz zatrzymywania w poszczególnych wersach. Dowiadujemy się więcej o kobiecie w twórczości Szostaka i o tym, w jaki sposób podmiot staje się kobietą.

W kontekście literaturoznawstwa, Danuta Ulicka wprowadza pojęcie specyficznego podmiotu literackiego, którym jest autor-biograficzny²¹⁸. W poszczególnych tekstach, rozwijających się i wzajemnie uzupełniających, tworzy się autobiografia intelektualna, czyli autor-biografia. Z uwagi na to, że tożsamość osobowa jest nietrwała i nieustannie się zmienia, można ją uchwycić jedynie w otwartej, temporalnej formie, takiej jak narracja literacka. Nietrwała i dynamiczna tożsamość w literaturze jest z jednej strony redukowana do

²¹⁶ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 146–195.

²¹⁷ M. Sieńko, *Narracja intermedialna...* dz. cyt., s. 165.

²¹⁸ D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 400–401.

skończonego dzieła, z drugiej zaś każda nowa tekstowa konstrukcja autora rozwija i przekształca jego wizerunek. Postacie literackie mogą się różnić, choć niekiedy noszą te same imiona, jednakże tego, co niezmiennie, stanowi model myślenia, który przejawia się poza tekstem.

W powieści występuje wiele podmiotów wypowiedzi, jednak najtrudniej jest wytyczyć granicę między postacią autora a narratorem. Jak zauważa Okopień-Sławińska, empiryczny autor literackiej wypowiedzi pozostaje niewidoczny, ale można go odczytać przez konkretne wybory dotyczące organizacji tekstu; nie ma innej drogi, aby go dostrzec²¹⁹. Podobny problem dotyczy podmiotu wypowiedzi filozoficznej: czy zatem ukrywa się on przed czytelnikami, pozostając jednocześnie w podwójnej roli?

Różnorodność strategii narracyjnych, mających na celu wyrażenie „ja”, zamiast odsyłać do autora, uwypukla raczej, że człowiek jako całość jest bytem fragmentarycznym i podlegającym nieustannym zmianom²²⁰. Aby odzwierciedlić to „ja”, należy uchwycić je na różne sposoby jednocześnie – zarówno z perspektywy wewnętrznej (co u Szostaka wyraża się w formie „ty”), jak i z zewnętrznej („on”), nawet wykorzystując bezokolicznik.

Wit Szostak/Dobrosław Kot

Lektura twórczości krakowskiego autora doprowadziła mnie do wniosku, iż rozgraniczenie dokonane przecież przez samego filozofa/pisarza nie tyle dzieli, ile łączy wszystkie światy. Szostak-filozof czy Kot-publicysta – w zasadzie nie ma to tak wielkiego znaczenia, gdyż losy bohaterów literackich przeplatają się z filozofią i odwrotnie. Fikcje Szostaka opierają się na wyobraźni, ale również na faktach. Fikcyjne postacie mogą żyć w miejscach fikcyjnych oraz prawdziwych. Szostak pod pozorem włączania faktów (np. historycznych, topograficznych) sonduje pojemność fikcji. Korwin-Piotrowska uważa, iż dla fikcji literackiej najważniejsze jest wrażenie ostateczne, „wiarygodność, prawdopodobieństwo, złudzenie obcowania z jakimś fragmentem rzeczywistości”²²¹. Czy jednak jakkolwiek fikcja nie może być realna, skoro utożsamia się ją ze zmyśleniem? Mimo iż fikcje Szostaka zawierają w sobie wiele elementów nieprawdopodobnych, często zupełnie obcych (wręcz nadnaturalnych), tylko pierwsze utwory przynależały do szeroko zdefiniowanej fantastyki. Późniejsza proza (i nie tylko) została zdominowana przez etykę, moralność i oczywiście

²¹⁹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 2001, s. 40.

²²⁰ Tamże, s. 45.

²²¹ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik...*, s. 36.

filozofię. Arkadiusz Żychliński postawił tezę, iż w literaturze i poetyce dominuje kontrafikcyjność, tworząca przemiany współczesnych teorii fikcji literackich²²².

W istocie chodzi tutaj o pytanie dotyczące natury narracji, a zwłaszcza narracji autobiograficznej. Tzvetan Todorov wskazuje na istotę samego aktu narracyjnego: „Czynność opowiadania otrzymała najwyższą sankcję: opowiadać znaczy żyć”²²³.

Aby prowadzić te obserwacje, można zastosować różnorodne narzędzia i metody w zależności od wybranej perspektywy²²⁴. W ramach poszczególnych dyscyplin badań można analizować czynniki wpływające na tożsamości oraz skutki ich zmian. Wiele z tych analiz, *explicite* lub *implicite*, należy do obszaru *gender studies*.

W drugiej połowie XX wieku, jako komplementarna dziedzina do studiów nad kobietami, powstała nowa gałąź badań – *men studies*. Jej przedstawiciele i przedstawicielki, posługując się interdyscyplinarnym podejściem, badają różne formy męskości oraz ich przejawy, starając się odpowiedzieć na pytanie: „Co to znaczy być mężczyzną w dzisiejszym społeczeństwie?”. Badania te obejmują również literaturoznawcze analizy, które pozwalają zrozumieć rolę modeli męskości, jakie są kreowane i utrwalane przez literaturę.

Dobrosław Kot w pracach z zakresu filozofii to Kot rozczarowany. Swoją pracę doktorską poświęcił zagadnieniu utraty²²⁵, jednak Ilona Siwak, pisząc o „twórczości dwuręcznej“, zauważa, iż „(...) bardziej niż w rozprawie doktorskiej widać w jego utworach literackich, w których poglądy na możliwości poznania i na naturę relacji międzyludzkich nabierają kształtów narracyjnych i fabularnych”²²⁶. Szostaka-autora postrzegać można jako tego „wszechwiedzącego“, stwarzającego siebie. Autor ten stwarza siebie nawet wtedy, kiedy opisuje innych, kreuje bohaterów. Szostak piszący dostarcza emocji, refleksji i rozrywki. Zaprasza czytelnika do wczucia się w historię, identyfikowania się z bohaterami i doświadczania różnych form literatury.

Filozofia dramatu Józefa Tischnera stanowi integralną część filozofii dialogu. To stwierdzenie, w swoim podstawowym sensie, nie powinno budzić większych sprzeciwów²²⁷. Spotkanie człowieka z Innym jawi się jako kluczowy moment i fundament dramatu; dlatego też dialog odgrywa fundamentalną rolę w pojęciu dramatu, a przekonanie, że Ja nie istnieje bez

²²² A. Żychliński, *Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 189.

²²³ T. Todorov, *Ludzie-opowieści*, w: *Narratologia*, tłum. R. Zimand, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 203.

²²⁴ P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców...* dz. cyt., s. 96.

²²⁵ D. Kot, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009.

²²⁶ I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota*, „Ruch Literacki” 2021, z. 5(368), s. 681.

²²⁷ D. Kot, *Między dramatyką a dialogiką*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1(36), s. 53.

Ty, stanowi jego kluczowy element. Należy jednak dostrzec również wkład Tischnera do tej tradycji dialogicznej, który wprowadza własne spojrzenie na tę problematykę.

W języku potocznym mówimy o dramacie, mając na myśli trudną sytuację, która przydarza się człowiekowi i z której najczęściej nie można znaleźć wyjścia (...).

Potoczne użycia słowa „dramat” odsyłają do kontekstu teatralnego i literackiego. To na scenie i w książkach bohaterowie doświadczają właśnie takich sytuacji, to w literaturze i teatrze takie zdarzenia i nieszczęścia są naturalne i powszechne (MD, 24).

Powtarzanie stwierdzenia, że „filozofia dramatu jest częścią filozofii dialogu” może jednak prowadzić do zredukowania złożoności, która kryje się w porównaniu tych dwóch pojęć. Dialog jest bowiem spotkaniem, które eliminuje dystans, przeczy walki, przemocy i retoryki, natomiast dramat przedstawia sytuację człowieka, który, choć znajduje się w relacji z innymi, wciąż doświadcza samotności; dramat to walka, napięcie, konflikt oraz gra. Co więcej, dialog głęboko zakorzeniony jest w tradycji biblijnej, podczas gdy dramat ma swoje źródło w greckim antyku.

Termin „tekst” charakteryzuje się niezwykle elastycznością i podatnością na ciągłe reinterpretacje oraz kontrowersje²²⁸. Wskazanie na terminologiczne spory pomiędzy badaczami różnych szkół może być trudne, ale z pewnością warto zauważyć, że w kontekście powojennej humanistyki, pojęcie to przestało odnosić się wyłącznie do zapisu treści za pomocą tradycyjnych znaków graficznych. W wyniku przełomu epistemologicznego, jaki zaistniał w tym okresie, poststrukturalizm, w swojej wielości podejść i nurtów, wprowadził koncepcję „tekstu” jako szerszego, bardziej złożonego bytności, co Ryszard Nycz nazywa „tekstowym światem”.

W myśli Tischnera dokonuje się zatem interesująca synteza dwóch odmiennych pojęć, które mogą współistnieć, ale czasami występują w opozycji²²⁹. Jest to fakt, z którym trudno dyskutować. Warto natomiast zadać pytania dotyczące wzajemnych relacji między dramatem a dialogiem: w jaki sposób dramat wpływa na dialog? Czy dialog modyfikuje dramat? Kto z tych pojęć jest nadrzędny wobec drugiego? Jakie konsekwencje ma ten związek dla rozumienia idei dialogiczności?

Wspaniały język i błyskotliwe metafory Tischnera prowadzą czytelnika w nieznane wcześniej rejony i pomagają nazywać rzeczy, które są dla człowieka i jego życia fundamentalne. Filozofia

²²⁸ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji...*, dz. cyt., s. 95.

²²⁹ D. Kot, *Między dramatyką a dialogiką...*, dz. cyt., s. 54.

Tischnera odsłania, pozwala zobaczyć świat na nowo. Daje przekonującą i przemawiającą do wyobraźni wizję, która pomaga uporządkować niepowiązane wcześniej ze sobą doświadczenia (MD, 13).

W tej syntezie tkwi zapewne największa oryginalność myśli Tischnera. Nie jest to jednak kwestia oczywista. Permanentne napięcie między tymi pojęciami oraz ich wzajemny wpływ kształtują złożony obraz filozofii dramatu, która staje się myśleniem metaforycznym i niejednoznacznym, generującym różne aporie.

Uchodźca jest na granicy języków. Swoją musi porzucić, nowego nie ma. Uchodźcą z języka. Co to znaczy?

Nie mieć mowy, nic nie mieć (P, 16).

Aby zrozumieć rzeczywiste relacje między dialogiem a dramatem w myśli Tischnera, konieczne jest przyjrzenie się, jak te dwa pojęcia funkcjonują w jego tekstach²³⁰. Ważne jest, aby nie ograniczać się do zewnętrznych, słownikowych definicji tych pojęć, ale skupić się na tym, jak Tischner rozumie ich znaczenie oraz ich wzajemne relacje w kontekście własnej filozofii. Obok jawnych definicji, które Tischner prezentuje, istnieje również ukryte życie tych pojęć w jego tekstach, które odsłania niewypowiedziane intuicje oraz ich wzajemne oddziaływanie.

Warto przyrzeć się tym aspektom, nawet jeśli czasami może to prowadzić do reinterpretacji filozofii dramatu w sposób, który niekoniecznie odzwierciedla intencje autora. W centrum tego badania leży fundamentalne pytanie: jak możliwa jest „dialogiczna filozofia dramatu”? Można bowiem wyobrazić sobie filozofię dialogu, która nie opiera się na dramacie, oraz dramat, który nie uwzględnia dialogu.

Jak pisze Aleksandra Okopień-Sławińska: „(...) aktualne rozeznanie w zasobie gatunków mowy ma charakter intuicyjny i przybliżony. Poszczególne formy gatunkowej organizacji są w różnym stopniu ustalone i rozpoznawane. Niektóre z nich zostały wyraźnie skonwencjonalizowane, niektóre zaś zaledwie wyłaniają się z chaosu pod postacią nazw wyróżniających pewne odmiany działań słownych”²³¹.

Interesujący badawczo jest także stosunek Kota do zagadnienia sporu. Filozof uważa,

²³⁰ D. Kot, *Między dramatyką a dialogiką...* dz. cyt., s. 55.

²³¹ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 179. Por. K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. taż, Kraków 2000, s. 289.

iż spór jest równoznaczny z walką, a więc dążeniem do wygranej²³². Wyklucza wartość sporu jako dążenia do dobra, piękna i prawdy. Zakłada rywalizację i oddalenie od siebie uczestników, co nazywa zasadą: „Spór sprawia, że radykalizuje się stanowiska, ma w sobie siłę odśrodkową”²³³. Posiadanie zdolności posługiwania się empatią, otwarcia na drugą osobę, to zdolność człowieka do dialogu. Kot to zdecydowanie zwolennik dialogu doprowadzającego do poznania siebie na nowo, choć nie zawsze jest miłym „głaskaniem po głowie”²³⁴.

Esej filozoficzny dotyczący kwestii uchodźców, czyli wydana w 2020 roku *Tratwa Odysa* porusza kwestie związane z polityką międzynarodową, posiadaniem obywatelstwa (a więc także – praw). Kot wyjaśnia w sposób naukowy, ile czasu potrzeba, aby człowiek stał się uchodźcą, czym jest uchodźstwo, kim jest uchodźca i jakie kryteria musi spełniać. Uchodźca z *Poniewczasie* to osoba „na granicy języków” (P, 16).

Możliwe, że omawiany autor nieustannie bada zmienny, lecz wciąż ten sam podmiot – podmiot utraty, który jednocześnie traci siebie i jest w tym procesie. Jest to podmiot wiecznie poszukujący samego siebie, umykający sobie, niczym Heideggerowskie *Dasein*. Ten empiryczny podmiot zawsze wyprzedza wersję, która znajduje się w tekście, unieruchomioną na kartach papieru, mimo że jest tam przedstawiana w stanie zmiany²³⁵. W twórczości Szostaka podmiot wypowiedzi niemal zawsze odnosi się do doświadczenia braku, rozpadając się w obliczu śmierci lub utraty ważnej osoby, ale też próbując się scalić w powtarzanej na różne sposoby narracji – w dążeniu do wyrażenia „ja”.

Wprowadzając do swoich tekstów zarówno prawdziwe nazwisko, jak i pseudonim oraz przenosząc postacie pomiędzy różnymi utworami, autor jednocześnie scala i dekonstruuje tekstowe „ja”, czyniąc je płynnym i nieuchwytnym. W tych różnych tekstowych formach (literackiej i filozoficznej) wyraża on dystans do jednego z języków myślenia (czyli do samego siebie) lub, przeciwnie, ukazuje, w jaki sposób one się rozwijają i wzajemnie komentują. Jest to swoisty przypadek, w którym poszczególne elementy nie tylko potwierdzają niemożność określenia swojego statusu i cech, ale także wzajemnie się oświetlają – czasem dookreślają, a czasem zaprzeczają ustalonym wcześniej wartościom. Nie tyle myślą tropy w dążeniu do jednoznacznej interpretacji, ile pokazują, że każda osobowość – zarówno ludzka, jak i literacka, będąca próbą odbicia tego człowieka – jest tworem nieskończonym, zmieniającym się w czasie, często wewnętrznie sprzecznym i rzadko łatwo dostępnym do autorefleksji. Wskazują również,

²³² J. Koźbiel, *Dynamika istnienia*, w: *Słowo i pleć. Rozmowy Janiny Koźbiel*, Pruszków 2022, s. 73–74.

²³³ Tamże, s. 74.

²³⁴ Tamże.

²³⁵ I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”*... dz. cyt., s. 682.

że głębokie myślenie może rodzić się jedynie w ciągłym niezadowoleniu z samego siebie i nieustannym poszukiwaniu własnej tożsamości.

Wprowadzenie do *Filozofii dramatu* dostarcza dwóch definicji, które rzucają światło na istotę dramatu człowieka. Te dwie interpretacje budują wewnętrzne napięcie, które stanowi podstawę myślenia dramatycznego. Pierwsza definicja koncentruje się na dwóch rodzajach otwarcia: intencjonalnym, skierowanym na świat, oraz dialogicznym, na drugiego człowieka. Spotkanie z Innym tworzy zatem dramatyczny wątek. Dramat ma swoje źródło w doświadczeniu tego spotkania; gdy Inny wchodzi w nasze życie jako roszczenie, przestaje być jedynie elementem naszej sceny i staje się podmiotem z własnymi wartościami.

Druga definicja skupia się na indywidualnym doświadczeniu ocalenia lub zguby. Człowiek postrzega swoje życie jako grę, gdzie może przechodzić przez wyzwanie, jakim jest jego istnienie. W pewnych momentach w *Filozofii dramatu* takie pojęcia jak porażka i triumf, oraz potępienie i zbawienie pojawiają się w bardziej wyrafinowanej formie.

Pierwsza definicja wprowadza tym samym do dialogiki Tischnera, tak ważnego dla filozoficznych zainteresowań Kota, zaś druga definiuje dramatykę. Można jednak rozważać te pojęcia jako oddzielne elementy: istnieje możliwość, aby dialog nie był związany z dramatem, a dramat nie wynikał z dialogu. Istotne jest zatem zrozumienie relacji między dialogiką a dramatyką w kontekście myśli Tischnera. W pytaniach tych nietrudno dostrzec ich hermeneutyczny wymiar, wskazujący na specyficzny sposób rozumienia siebie i swego miejsca w świecie.

Pierwsza definicja zdaje się nie budzić wątpliwości w kontekście spojrzenia dialogicznego, natomiast druga definicja implikuje więcej problematyki. Zagadnienie relacji między ludzkim życiem, a dramatem i dialogiem wymaga głębszej analizy, aby ujawnienie ich wzajemnych warunków mogło prowadzić do lepszego zrozumienia filozoficznego dorobku Tischnera.

Ludowość. Kultura i sztuka

Folk, zarówno w kontekście jego krzywd, jak i zemsty, oraz ludowość, obejmująca wierzenia, obrzędowość i demonologię, stanowią istotne źródła inspiracji już dla romantycznej grozy. W wyobraźni społeczności ludowej, kluczową rolę pełniły mityczne istoty, takie jak

upiory czy inne stwory z folklorystycznej bestiariuszy²³⁶. Mimo to, kwestie te nie były dotychczas wystarczająco skomplikowane w analizach dotyczących grozy, a ich ściśle omówienie znajduje się raczej w obrębie licznych starszych i nowszych prac. Wśród tych działań, najpełniejszą interpretację znaczeń różnych elementów tradycji folklorystycznej przedstawia Maria Janion w swoim dziele *Niesamowita Słowiańszczyzna*²³⁷.

Nie będziemy zachodzić za las ze skrzypcami.
Nie będziemy zachodzić do was z oberkami.
Wy tańcować będziecie, my grać pod ścianami.
Wy bawić się będziecie, my stać pod ścianami
(OdKŚ, 15).

Również ludowe ballady, badane przez Thomasa Perciego w *The reliques of ancient English poetry*²³⁸, dostarczały materiału do kreowania mrocznych, makabrycznych i nadprzyrodzonych wątków. Nie zawsze jest możliwe określenie, czy dany motyw zaczerpnięto bezpośrednio z podania ludowego, czy też z inspirującego tekstu gotyckiego, co bywa mniej istotne z punktu widzenia badacza.

Józiu, czemuś smutny, zamiast się radować?
Za to szczęście winienes Bogu podziękować. To było jego pierwsze wesele, pierwsze, na którym grał
na skrzypcach (OdKŚ, 17).

Również inspirowanie się pejzażami dryfującymi w estetyce osjanicznych czy mitologii nordyckiej, które były popularne w czasach romantyzmu, nie ułatwia budowania jednoznacznych definicji źródeł inspiracji. Kluczowe pozostaje poszukiwanie estetycznych powiązań między romantykami a ich gotyckimi poprzednikami. Na przykład Byron wykorzystywał podobne źródła do opisu wampirów, które często wywodzą się z pieśni ludowych.

- Różnie gadają o narodzinach Chochoła. Według jednych nazwa bierze się od jego postaci. Że taki przechylony, jak chochoły słomiane, co się nimi na zimę krzewy opatula w ogrodzie. Ale on się tylko zdaje w tym górskim powietrzu pochylony (WS, 112).

²³⁶ K. Barski, *Lud i ludowość jako źródła grozy w literaturze romantyzmu. Próba syntezy*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative and Media” 2023, nr 1, s. 27.

²³⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2022.

²³⁸ T. Percy, *The reliques of ancient English poetry*, Ex-classics Project 2016
<https://www.exclassics.com/percy/percy.pdf> (dostęp: 29.08.2023).

Dwie różne wizje ludowości odzwierciedlają głębsze zróżnicowanie w literaturze polskiej, które może wskazywać na wewnętrzne dialogi oraz sposoby rozwoju tej literatury²³⁹. Ludowość, zajmując poczesne miejsce w kulturze polskiej, została przez romantyzm wyniesiona na piedestał, co zaowocowało jej trwałym uznaniem za źródło wartości narodowych i humanistycznych.

Czarty od paru dni uwzięły się na smoczogórskich górali, jakby kto rozwiązał pełen ich worek. Każdego wieczoru dopadały kilkoro ludzi i nie było w okolicy domu, gdzie by nie dotarły. Mimo wszelkich zabezpieczeń, pieśni i babskiego szeptania (PG, 18).

Romantyzm nobilitował lud, czyniąc go nośnikiem autentycznych wartości, takich jak szczerść, przywiązanie do tradycji i natury, a także poświęcenie dla narodu.

Pierwszy rozdział był o tradycyjnej muzyce z radomskich równin. Opis tradycji wykonawczych, struktury wesel, obyczajów muzykanckich, potem szczegółowa analiza skal muzycznych i sposobów improwizacji, Bartek, nieodrodny syn etnomuzykologa. Metodycznie, lecz z gawędziarską swadą mój brat kreślił ginący świat dawnego muzykowania, świat naszego dziadka Józefa, jego towarzyszy i mistrzów. Znałem te opowieści od dawna, dziadek Wicher hojnie szafował nimi przy okazji tych nielicznych przyjazdów do Rokicin, zarzucał nas nimi, jakby kipiały w nim podczas naszej nieobecności, potem, całe frazy przeszły do środowiska Dobrego Kota, ludzie nie wiedzący nawet, gdzie ta wioska leży, opowiadali z wypiekami na twarzy o muzykanckich obyczajach, paktach z diabłami, całonocnym graniu, zaczarowanych skrzypcach (Ch, 246).

W polskiej kulturze relacje między „panami”, inteligencją a ludem, jak znakomicie przedstawione w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, stanowią kluczowy dylemat romantycznej i postromantycznej myśli. Problem ten ma wymiar nie tylko socjologiczny, lecz również psychologiczny, moralny i estetyczny.

Był późny popielcowy wieczór. Obrzędy wielkopostne musiały ustąpić innym rytuałom, więc po cichej kolacji cała rodzina udała się do kaplicy, by czuwać przy zwłokach babci Marii (Ch, 276).

Jednak samo ustalenie źródeł pochodzenia romantycznych potworów nie wystarczy do zrozumienia fascynacji twórców ludową grozą. Należy zadać sobie pytanie o powody ich

²³⁹ M. Janion, *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1975, nr 10, s. 5–24.

zainteresowania, o znaczenie tych zagadnień oraz o to, dlaczego XIX-wieczni artyści tak chętnie sięgali w głąb ludowej wyobraźni i jak to przekładało się na ich twórczość.

Ciemno, tylko świece wokół katafalku, trumna otwarta, nieruchoma maska drgająca w refleksach miodowych płomyków. Na podłodze rozłożono dywany, buty nie zgrzytały o pylistą wylewkę. I wszędzie krzesła, krzesła z całego domu (...) (Ch, 276).

Janion definiuje fenomen romantyzmu jako przejście ku nowoczesności. Obok buntu młodości, folklor reprezentował kontrkulturę, która stała się użytecznym narzędziem w opozycji do klasycyzmu²⁴⁰. Ten niedoceniany aspekt kultury pełnił ważną rolę w poszukiwaniu autentyczności, a jednocześnie odsłaniał to, co skrywa się za obrazami wampirów, upiorów i strzyg – czyli utraconą wiedzę o „nocnej stronie” natury i ludzkiej psychiki, która pozostawała w kontraście do racjonalnych idei.

Słowo „żywiol” odwołuje się do skojarzeń. Żywioly to coś podstawowego, z nich są zbudowane rzeczy, które znamy. U początków filozofii żywioly wody, ognia, ziemi i powietrza były traktowane jako fundamenty natury. Żywioly mają moc i nie do końca dają się ujarzmić (MD, 10).

Czarne romantyzmy najpełniej eksplorowały ten mroczny rewers rzeczywistości, wpłatając w nią pierwiastek zła, co stanowi cechę charakterystyczną tego kierunku.

- Wiesz, że on nie wróci? – zapytał, zapalając papierosa.
- Skąd mam wiedzieć? Wiesz to na pewno?
- Tak czuję.
- Ale dlaczego?
- Długo by o tym opowiadać... A i tak to nic nie da (Ch, 144).

Warto zatem podjąć wysiłek uporządkowania fundamentalnych kwestii związanych z tym zagadnieniem. Mają one kluczowe znaczenie, ponieważ w kontekście kulturowym Europy Wschodniej i Środkowej folklor, wzbogacony o wpływy barokowe oraz orientalizujące tradycje, przyczynił się do powstania (czarnego) romantyzmu, niosąc ze sobą elementy grozy, które w zachodnioeuropejskiej wersji romantyzmu inspirowane były libertynizmem, „poezją nocy” oraz werteryzmem²⁴¹.

²⁴⁰ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...* dz. cyt., s. 201.

²⁴¹ K. Barski, *Lud i ludowość...*, dz. cyt., s. 30.

Z racji unikalnych cech folkloru słowiańskiego jako źródła polskiej literatury grozy, artykuł ten koncentruje się na jego szczegółowym opisie, a nie na analizie podobnych motywów w literaturze zachodniej²⁴².

Koreda doszedł do limby i po raz ostatni rzucił okiem na krainę dziwożon. Zrobiło mu się tęskno na duszy. Żal było odchodzić, żal zostawiać ten bajeczny, szczęśliwy świat. Chłopak westchnął głęboko i ruszył w dół, w paprociowisko (PG, 129).

Powieść *Oberki...* napisana została kunsztownym stylizowanym językiem, a bohaterom nie brakuje folklorystycznej autentyczności. Wiele tekstów muzyki ludowej zostało przywołanych w całości, w poszczególnych częściach powieści. Przykładowy mazurek rokiciński z początku opowieści wpleciony został wersem do prozy:

1.
Mazurek rokiciński
„drogowy”
Od Józefa Wichra
[wariant I]

Ej, za las, chłopcy, bo za lasem grają.
Ej, bo mi się za lasem panny podobają.

Przy badaniu tego tematu kluczowe jest zrozumienie, że różne wpływy mogły przenikać się wzajemnie, w taki sposób, że w obrębie literatury często trudno jest przypisać konkretne źródło inspiracji do poszczególnych tradycji²⁴³. Klasycznym przykładem jest powieść gotycka, w której twórcy czerpali niemal wszystkie motywy grozy z wcześniejszych wierzeń ludowych.

Józef Wicher nuci pod nosem tę starą melodię. Siedzi sam w izbie, żona właśnie wyszła do kościoła. Na piecu został czajnik, który prycha wrzątkiem. Pokrywka podskakuje w rytm oberka i w tym podskakiwaniu Józef rozpoznaje starodawnego mazurka. Ile razy go grał? Ile razy słyszał? Teraz siedzi przy stole i patrzy przez pelargonie na widoczny za oknem las. Za ten las chodzili, za tym lasem grali (...). Wracając, bierze skrzypce (OdKŚ, 9).

²⁴² Tamże, s. 31.

²⁴³ Tamże, s. 32.

Szostak mimo chęci odejścia od fantastyki, za tę „niefantastyczną” powieść otrzymał dwie nominacje do „fantastycznych” właśnie nagród (Nagroda im. Janusza A. Zajdla; Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego).

A za nim, cicho, cichuteńko, stąpał jego czart, szczęśliwy, że nie do końca utracił górala. Przeczekał w dziupli złe czasy i teraz pełen nadziei podążał za Koredą. Wierzył, że jeszcze uda mu się chłopaka na powrót w nudę wciągnąć (PG, 129).

Kultura góralska od dawna inspiruje polską literaturę, jednak mało kto dotychczas sięgnął po jej wątki w kontekście fantastyki. Wit Szostak z powodzeniem wypełnił tę pustkę, w mistrzowski sposób oddając mentalność góralskich mieszkańców oraz ich sposób postrzegania świata. Dzięki udanej stylizacji językowej, jego powieść zyskuje niepowtarzalny klimat, a czytelnik ma wrażenie, jakby znajdował się w szałasie, wsłuchując się w góralskie opowieści i legendy.

Kiedy ochłonął z pierwszego zachwyty, wyciągnął z kaptura gęśliki. Te, ku radości górala, niewiele ucierpiały podczas drogi w dół Czosnej. Koreda nie miał złudzeń, że nie stałoby się tak z żadnymi innymi skrzypeczkami, te wszakże były darem samego Władcy Wichrów (PG, 137).

To właśnie te elementy, a nie sama fabuła, stanowią największą wartość *Wichrów Smoczogór*, powieści o góralskiej podróży w poszukiwaniu zagubionego instrumentu. Choć nie przyczyniają się one do rozwoju akcji, odzwierciedlają istotę przesłania Szostaka – ukazanie odmiennego spojrzenia ludzi żyjących w odosobnionych górach. Świetnie ilustruje to zderzenie gęślarzy, starego Rysia i Bredy, z Wrzoścem, który jest bakałarzem z nizin. Pierwsza grupa wierzy w legendy i zawarte w nich prawdy, podczas gdy Wrzosiec stara się opierać na rozumie, który jednak zawodzi go w obliczu surrealistycznych wydarzeń podczas wyprawy po Smoczogórach.

Baby nie obnoszą się ze swoim i nikt ich za bardzo nie szanuje, bo o swoje nie walczą. Ale jak się im przyjrzeć, to wiele ważnego robią (PG, 281).

Fabuła ma tu drugorzędne znaczenie. W *Wichrach Smoczogór* oś fabularna skupia się na dwóch głównych wątkach – potężnych wichrach szalejących po górach oraz poszukiwaniu Władcy Wichrów, które to działania mają na celu zrozumienie tajemnic zniszczeń. Równocześnie postacie muszą uwolnić Śmierć, uwięzioną przez jednego z górali w

odosobnionym miejscu. Nawet stary Ryś nie zna odpowiedzi na to, co może wyniknąć z tej wyprawy.

- A kiedy kto umrze, mamy taką pieśń:

Gdy stąd odejdziemy, trochę będzie szkoda
Gdy nas Śmierć zabierze, trochę będzie szkoda
Po górach, dolinach płakać będzie woda
Hej, płakać będzie woda
(WS, 145)

Choć akcja toczy się w wyimaginowanym świecie, z łatwością można by ją przenieść do przebiegających przez Polskę pasm górskich. Elementy fantastyczne spełniają jedynie rolę narzędzi, służących do ukazania góralskich motywów i stylistyki. Realizm postaci wynika z dogłębnego zrozumienia ich psychiki oraz wiernego oddania ich filozofii.

(...) Berda zaczął grać dziwnie. Porzucił odwieczne nuty, te, które miały chronić ich przed Śmiercią i jej gniewem. I grał coś swojego, niby coś góralskiego, ale nawet Wrzosiec wyczuwał, że nowego i innego niż cała znana mu muzyka Smoczogór (WS, 147).

Oberki do końca świata to zapis życia Józefa Wichra, ostatniego przedstawiciela rodziny skrzypków z Równiny Radomskiej, który na własne oczy obserwował upadek znanego sobie świata. Historia bohatera obejmuje najistotniejsze momenty jego życia, od czasów przedwojennych do współczesności. To jego spojrzeniem czytelnik poznaje zaginiony świat, zamieszkały przez ludzi, którzy są mu obcy bardziej, niż mógłby przypuszczać.

I wtedy się zaczęło. Bo skupione przed Berdą kości zaczęły lekko falować, a potem uformował się z nich szkielet i stanął przed gęślarzem.

I zobaczyli zamiast szkieletu nagą, starą kobietę z rozwianymi włosami (WS, 147).

Józef spędził całe swoje życie w Rokicinach i okolicznych miejscowościach. Nawet w trakcie wyniszczającej drugiej wojny światowej dramatyczne wydarzenia ominęły go, zostawiając umykające pola nietknięte. Można by pomyśleć, że monotonne życie i codzienne obowiązki są banalne, jednak z *Oberków...* wynika, że Rokiciny tętnią życiem, a ich rytm nie ustępuje sobotnim nocnym zabawom w gwarnych lokalach. Dwie rzeczy w tym pomagają: po pierwsze, tamtejszy świat jest kompletny – nie ma w nim zbędnych ludzi ani wydarzeń, każdy

moment odgrywa rolę w czymś większym. Nawet najmniejsze zdarzenie jest zakorzenione w pradawnej kulturze, tchnącej życiem w umysły wiejskich mieszkańców.

- Dużo wiecie, to mi powiedzcie, czy moje granie Śmierci i to, że ją wolną puściłem na Mogielnicy, da radę Wichrom (WS, 154).

Po drugie, bohaterowie spędzają czas na refleksji i marzeniach, zanurzeni w stworzonym przez siebie wyobrażonym uniwersum. Wykorzystują wszelkie niejasności i pytania, tworząc wizje oraz nowe znaczenia. Autor umiejętnie wplata te wątki w powieść, dodając elementy nadprzyrodzone.

*Gdy zawieje wicher srogi
Nawet Śmierć zawróci z drogi*
(WS, 155).

Codziennosc spleta się tu z niezwykłością, śmierć z radością, a mężczyzna z kobietą, praca z radosnym świętem – łączącym to wszystko spoiwem jest muzyka. Wiejski skrzypek jest nie tylko artystą, ale także celebrantem, który prowadzi mieszkańców Rokicin przez rytuały nadające sens ich życiu. Dlatego koniec tej kultury nierozzerwalnie wiąże się z końcem muzyki. Pojawiają się pewne próby jej odrodzenia, lecz nie ma mowy o powrocie do pełni – to była całość: tradycja, otoczenie, ludzie. Nie można wyodrębnić jednego elementu i ożywić go w izolacji.

I stało się, że mogliście Śmierć zwyciężyć, pokonać ją własnym, góralskim sprytem. A jednak postanowiliście oddać szacunek naturze świata i wypuścić ją, godząc się tym samym na własne umieranie (WS, 205).

Warto podkreślić, że Wit Szostak doskonale skomponował powieść z jej głównym motywem. Rytm, rymy, powtarzające się frazy oraz starannie dobrane zdania w akapitach tworzą melodię, w której autor wyśpiewuje swoją narrację. Mimo użycia niewysublimowanych słów, język powieści jest pełen artystycznego kunsztu. Autor z powodzeniem uchwycił emocje związane z miłością, rodziną oraz żalem po utracie bliskich.

I tak z Rysiem umarła pewna epoka w dziejach smoczogórskich górali (WS, 218).

Ponadto Szostak z łatwością dostrzega podobieństwa między światem radomskiego skrzypka a współczesnością, ukazując, że wiele ludzkich dramatów jest ponadczasowych, a mądrości przekazywane przez wieki wciąż pozostają aktualne. Co ważne, przekazując te i inne prawdy, autor angażuje czytelnika, tworząc intrygującą opowieść.

Dramaty są, ale nie powinno ich być (MD, 24).

Historia rodu Wichrów, znanych skrzypków, splata się z ważnymi wydarzeniami. Wydarzenia września, działania partyzanckie oraz wyzwolenie sprawiają, że „wieś spokojna, wieś wesola” staje się refleksją nad przemianami w powojennej Polsce. Tematy takie jak alkoholizm, młodzieńcze ucieczki do miast czy bieda pozostają aktualne.

(...) dramaty są czymś zwyczajnym dla bohaterów literackich, teatralnych czy filmowych, lecz spiętrzenie niesprzyjających okoliczności w życiu rzeczywistym jest zawsze niezwykłe. Stąd porównanie: „jak w filmie” lub „jak w książce”. To wyprowadzone z pragmatyki języka napięcie między niedramatycznym życiem a dramatyczną sztuką niesie w sobie interesującą intuicję. Ujawnia się pewne napięcie (MD, 25).

Autor z umiejętnością łączy patos z naturalizmem. Postacie wzbudzają sympatyczne uczucia i nostalgię, zamiast podziwu czy obrzydzenia. Równie intrygująco rozwija wątki poboczne, takie jak pakt z diabłem, starania o rękę córki dziedzica czy tajemnicze zaginięcie brata – opowieści z dzieciństwa powracają i ożywają w narracji Wita Szostaka. Twórczość literacka znów łączy się z twórczością filozoficzną.

Jak pisał Józef Tischner:

Cokolwiek by się rzekło, słowo to wskazuje na życie człowieka. Rozumieć dramat to rozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną²⁴⁴.

Muzyka przenika całe dzieło. Wichrowie, utalentowani skrzypkowie, oddziałują na świat za pomocą dźwięków. Fantastyka w książce manifestuje się w różnych brzmieniach. Józef Wicher i jego synowie, grając oberki, wpływają na losy swojej społeczności. Przypomina to moc słowa, znaną z dzieł Tolkiena. Oberki stają się odpowiednikiem magicznego Głosu. Wit Szostak, podobnie jak Tolkien, unika nadmiaru efektów specjalnych. Fantastyczne elementy w

²⁴⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 7.

tej powieści są subtelne i wyważone, co sprawia, że jest ona doskonałą alternatywą dla tradycyjnych historii fantasy.

I znów chwycił skrzypczki, i znów pociągnął smykem po strunach. Ale prawdę powiedział chłopcu: tej nuty nie dało się już zagrać.

I choć był znakomitym grajkiem, to z jego starych gęślików wydobywało się tylko słabe, kaleczące duszę, poszarpane granie (PG, 298).

Badania nad obecnością „muzyczności” w literaturze często rozpoczynają się od refleksji na temat fundamentalnych różnic ontologicznych pomiędzy słowem a dźwiękiem, co utrudnia wzajemną transpozycję tych dwóch form sztuki²⁴⁵. To zastrzeżenie wydaje się szczególnie ważne, zwłaszcza w kontekście potencjalnego wpływu struktury muzycznej na twórczość pisarską. Aspekt ten ponadto charakteryzuje się wyjątkowym stopniem skomplikowania, co wynika zarówno z delikatnej natury badań, jak i z braku odpowiedniej terminologii, co prowadzi do przypadkowych zapożyczeń z innych dyscyplin.

Opowiadanie *miasto_grobow_01.mp3* tekst wydaje się być nagraniem (podcastem?) ze studia:

miasto_grobow_01.mp3

Już? O, widzę, teraz się świeci ta czerwona lampka. Dioda, znaczy się. To zaczynamy. Ale jest pan pewien, że chce pan tego wszystkiego słuchać? Tak, wiem, jak każdy dziennikarz. Ale niewiele panu z tego przyjdzie. To się nie za bardzo nadaje do gazety. Chociaż może, w dzisiejszych czasach, bo ja wiem?²⁴⁶

Trzeci aspekt muzyczności literackiego dzieła, paradoksalnie, ujawnia najsilniejszą nierozstrzygalność oraz jest podatny na różne modyfikacje, które są uzależnione od indywidualnych rozwiązań artystycznych oraz strategii retorycznych obieranych przez pisarza. Problem ten staje się jeszcze bardziej złożony, gdy zauważamy liczne analogie funkcjonalne między różnymi formami kultury, które mogą ukazywać podobne cechy w odniesieniu do formy albo w obszarze ludzkiej percepcji, obejmującej zasady identyczności, podobieństwa i kontrastu.

Architektonika fugi, która jest jedną z najbardziej złożonych form polifonicznych wciąż fascynuje artystów związanych z literaturą. Pomimo technicznych wyzwań, surowa i

²⁴⁵ A. Al-Araj, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, nr 35.

²⁴⁶ W. Szostak, *Miasto grobów. Uwertura*, w: *Księga strachu 2*, Warszawa 2007, s. 433.

przemyślana konstrukcja fugi inspirowane do tworzenia zarówno utworów poetyckich (takich jak *Fuga śmierci* Paula Celana, cykl *Preludium* i fugi Umberta Saby, *Fuga* Stanisława Grochowiaka, czy *Mała fuga* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego), jak i prozatorskich (w tym rozdział *Syreny z Ulissesa* Jamesa Joyce’a, *Kontrapunkt* Aldousa Huxleya, *Falszerze* André Gide’a, oraz opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, takie jak *Wieczór u Abdona*). Te dzieła, mimo że czerpią z podobnego abstrakcyjnego wzorca opartego na powtarzalności, przyjmują formę odmiennych realizacji językowych.

Podobnie sytuacja przedstawia się w przypadku *Fugi* Wita Szostaka. Jego zamiłowanie do muzyki oraz osobiste doświadczenia związane z grą na instrumentach (np. skrzypcach czy dudach) oraz tańcem ludowym zaowocowały pragnieniem nawiązania do muzyki w literaturze. W swoich wypowiedziach Szostak podkreśla znaczenie brzmienia i rytmu w twórczości, a doskonałym przykładem jego fascynacji dźwiękiem jest powieść *Oberki do końca świata*, w której temat muzykantów i rytmiczna struktura mocno nawiązują do ludowego tańca.

Przygoda i podróże. Zagadki – nie tylko geograficzne

Geopoetyka zajmuje się badaniem przestrzeni i miejsc w kontekście teorii oraz praktyki literackiej. Jej podstawowym obszarem analizy jest topografia, która stanowi zapis różnorodnych lokalizacji²⁴⁷. Warto zauważyć, że przestrzeń nie jest postrzegana jedynie jako element wewnętrzny tekstów literackich. Miejsca i przestrzenie odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu tożsamości zarówno jednostek, jak i zbiorowości, a także są ściśle związane z refleksją egzystencjalną, odnoszącą się zarówno do minionych doświadczeń, jak i do aktualnej rzeczywistości.

Bohaterowie Szostaka podejmują podróż (także duchową) w fikcyjnych opowieściach na wiele różnych sposobów. Jednym z nich jest medytacja i kontemplacja. Bohater może rozpocząć podróż duchową poprzez praktyki medytacyjne lub kontemplacyjne. Poprzez skupienie umysłu i odkrywanie głębszych warstw świadomości, bohater może odkryć nowe zrozumienie siebie i świata. Bohater może także spotkać się ze swoim mistrzem duchowym, który będzie go prowadził i udzielał rad. Mistrz może być postacią ludzką lub istotą nadprzyrodzoną. Może ona doświadczyć sennych wizji lub mistycznych snów, prowadzących do odkrycia duchowego przeznaczenia. Sny i wizje z kolei zawierać mogą symbole, które

²⁴⁷ E. Mazur, *Literackie podróże, czyli o przestrzeni i miejscu w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku (na przykładzie poezji Adama Zagajewskiego i prozy Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 1(56).

należy zinterpretować. Bohater może w końcu napotkać własne cienie i obszary nieświadomości, które musi zbadać i zintegrować, aby osiągnąć duchowe oświecenie. To wymaga odwagi i gotowości spojrzenia w głąb swojej duszy i zmierzenia się z własnymi demonami. Bohater może być konfrontowany z wewnętrznymi przeciwnościami, takimi jak strach, gniew czy żal, które musi przezwyciężyć, aby osiągnąć równowagę duchową. Jest to walka z samym sobą i transformacja własnej natury.

Bohaterka *Szczelinami*, w czasie jazdy tramwajem, prowadzi monolog wewnętrzny dotyczący słów:

(baba może o babie baba)
przyskrzynia mnie słowami
(donikąd zwać bo winda)
do ściany jak to dobrze
(nienawidziła nas baba
od siódmej do dwudziestej
na głos) że do nas wróciłaś
dlaczego dobrze pytam
(i teraz baba donikąd)
skrzynia windy wiezie nas
ku ziemi twarzą ku sobie
teraz ja cię ponienawidzę
spojrzeniem aż do parteru
(Sz, 269).

Dzięki pojęciu doświadczenia, przestrzeń ma także związek z rozważaniami (auto)biograficznymi oraz antropologicznymi²⁴⁸. Miejsca w kulturze są manifestacją przestrzeni, które funkcjonują dzięki zbiorowej wyobraźni, oferując ramy dla identyfikacji czy zakorzenienia, a w niektórych przypadkach również dla poczucia obcości. Choć miejsce wydaje się konkretną przestrzenią, to nie zawsze jest ono całkowicie zdefiniowane. W literaturze aspekty te często łączą się z kreatywnym procesem tworzenia.

Wiele fikcyjnych historii opowiada o emocjonujących przygodach i podróżach głównych bohaterów. Mogą to być podróże fizyczne, jak również podróże emocjonalne i duchowe. Jak twierdzi Anna Ziółkowska-Juś, „Akt lektury jest dziełem tekstu i czytelnika”²⁴⁹. W twórczości

²⁴⁸ Tamże.

²⁴⁹ A. Ziółkowska-Juś, *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricoera*, „Diametros” 2014, s. 305–306.

Szostaka uderzające wydawać się może połączenie patosu z humorem, najczęściej poprzez stosowanie różnych rodzajów komizmu, często kilku naraz. Komizm postaci na przykładzie głównego bohatera *Stu dni bez słońca*, Lesława Srebronia, bezpośrednio łączy się z komizmem językowym oraz sytuacyjnym. Pierwszoosobowa narracja, a także pewna niefrasobliwość postaci bezpośrednio wpływają na jej zachowanie. Czego sam Srebroń zdaje się nie dostrzegać.

W powieści *Cudze słowa* motyw wyspy odgrywa znacznie bardziej złożoną rolę niż w *Poniewczasie*, chociaż obie narracje korzystają z wielu wspólnych elementów²⁵⁰. Autor z wyczuciem podkreśla, że pragnie „oszczędzić” swojemu bohaterowi doświadczeń kolonialnych, dlatego na Kretę wysyła jedynie Elenę. W kontekście tego dzieła staje się jasne, że Śródziemnomorze, a szczególnie jego kuchnia, to nie tylko fascynacja, ale wręcz obsesja Szostaka. Tematy te przewijają się przez *Wrózenie...*, powracając niczym motyw śmierci czy podziemi w *Poniewczasie*.

A zatem jesienią roku 1997 pochłaniała mnie problematyka życia. Bezpośrednim śladem tamtych badań jest kilka powiązanych luźno artykułów, opublikowanych głównie w niemieckich periodykach, choć dwa z nich, jeśli dobrze pamiętam, dałem do druku w „Znaku” oraz „Kwartalniku Filozoficznym”. Pracowałem, miotając się, co teraz widzę, nieco rozpaczliwie pomiędzy tradycją fenomenologiczną i hermeneutyczną. Ten filozoficzny szpagat nie mógł się dobrze skończyć [...] (CS, 58).

Kwestia prawdy i fikcji w literaturze była analizowana przez teoretyków literackich od czasów starożytnych. W miarę upływu wieków różne poglądy na temat mimesis w literaturze zyskiwały na znaczeniu²⁵¹. Już Platon uważał, że literatura stanowi odbicie rzeczywistości, podczas gdy Arystoteles w *Poetyce* argumentował, że poeta nie tylko naśladuje rzeczywistość taką, jaka jest, ale także taką, jaka powinna być, a nawet może kreować rzeczywistość, która nie istnieje w rzeczywistości. Zagadnieniu mimesis poświęcili także uwagę tacy myśliciele jak Roman Ingarden, Jerzy Ziomek, Henryk Markiewicz czy Anna Martuszevska.

*Posłowie*²⁵² to tekst Szostaka opowiadający o czekaniu, zmianach, powrotach. O tym, że w „wielkim świecie” często dzieją się rzeczy, które nie dotyczą „małych światów”:

²⁵⁰ B. Łopatka, „Chocholy. Krakowski realizm magiczny”, *Książki. Polter.pl*, dostęp: 19.08.2023, <https://polter.pl/ksiazki/Chocholy-c30621>.

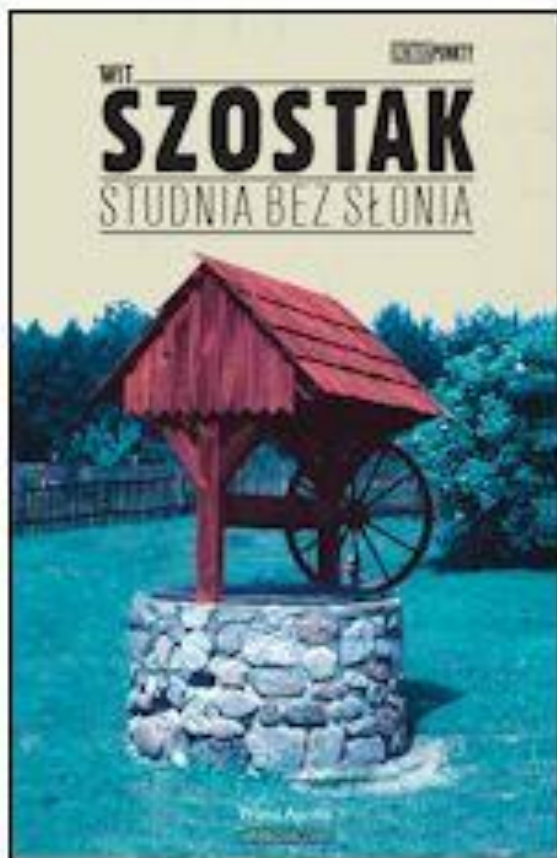
²⁵¹ E. Dmowska, *Między prawdą a fikcją literacką. Uwagi na marginesie wybranych opowiadań z cyklu „Złota Korona” Marii Krüger*, „Conversatoria Litteraria” 2019, nr 10, s. 199.

²⁵² W. Szostak, *Posłowie*, Warszawa 2022 <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szostak-poslowie/> [dostęp 22.05.2024].

Czy jednak *Posłowie* powstawali jako początek większej całości, nawet nienapisanej, nieprzemyślanej, ale jednak założonej jako niekonkretny ciąg dalszy? Wtedy można byłoby szukać notatek, szkiców, wspomnień przechowywanych przez znajomych Autora, którym zdradzał, czasem mimochodem, swoje pomysły. Można by, co już bardziej ryzykowne, spróbować wyprowadzić z istniejących zdań ciąg dalszy, pomyśleć możliwe warianty, losy bohaterów. Wtedy tkanie dalszej opowieści byłoby jednocześnie podglądaniem dotychczasowych nawyków narracyjnych Autora. Każdy pisarz ma swoje ulubione motywy i obsesje, tematy, wokół których krąży i rozwiązania fabularne, które, często nieświadomie, wykorzystuje częściej niż inne (*Posłowie*, 8).

W literackim dziele prawda bywa definiowana jako „zbiór twierdzeń i opinii obecnych w tekście, które w świadomości społecznej są postrzegane jako zgodne z rzeczywistością oraz z określonym światopoglądem”. Fikcyjność natomiast może występować zarówno w świecie realistycznym, jak i fantastycznym. Elementy świata przedstawionego mogą nawiązywać do wydarzeń historycznych czy relacji społecznych i pełnić funkcję poznawczą, lecz muszą spełniać zasady prawdy lub prawdopodobieństwa oraz być zgodne z założeniami ideowymi (np. historycznymi) i normami kompozycyjnymi charakterystycznymi dla poszczególnych gatunków literackich.

Szostak lubi bawić się formą, wciągać czytelników w gry. Kilka lat temu z okazji Prima Aprilis na stronie wydawnictwa Powergraph, z którym autor jest związany, pojawiła się



informacja o jego rzekomej nowej powieści pod tytułem *Studnia bez słonia*, do której nawet została zaprojektowana okładka. Gdyby nie data publikacji (1 kwietnia) oraz dostrzegalny na pierwszy rzut oka związek z nagradzaną powieścią, można by się dać nabrać. Podpis pod rzekomą okładką brzmiał: „Wit Szostak, krakowski autor fantasy i piewca gór, tym razem wysłał swoje alter ego, czyli Lesława Srebronia, do Afryki²⁵³”.

W tej sytuacji pojawia się nieunikniona kwestia, która jest ściśle związana z relacją między stanem teorii a kondycją teorii fikcji literackiej. Czy ciągły wzrost zainteresowania problematyką literackiego zmyślenia nie jest jedynie zmienioną formą nawracającego się tematu, który, mimo deklaracji postteoretyków, wciąż obecny jest w myśli o literaturze²⁵⁴? Może to też wyraz nieusuwalnej skłonności do stawiania fundamentalnych, centralnych pytań, które kontrastują z dzisiejszą tendencją do nomadyczności, marginalności i cząstkowości? Innymi słowy, czy może to zainteresowanie kryje w sobie ukryte przejście, furtkę do dylematów, które tradycyjna teoria – dążąc do obiektywności i systematyzacji – jeszcze niedawno utrzymywała? Trudno zapomnieć, że refleksja nad literacką fikcją towarzyszy myśleniu o literaturze od samego początku, a w tej tradycji często łączy się z pytaniami o istotę literatury, jej wyznaczniki i charakter literackości – czyli pytaniami o fundamentalnym, esencjalistycznym znaczeniu. I tu pojawia się kolejny problem: czy zainteresowanie kwestiami fikcji idzie w parze z pytaniami o literackość, czy też są one pomijane i traktowane z dystansem?

Jedną z pierwszych niewyjaśnionych zagadek Szostaka są Finnegan – nieistniejące wyspy mieszczące się w pobliżu Irlandii:

O Finneganach

Finnegan wyrastają samotnie na Atlantyku niczym niechciane, porzucone dzieci Hebrydów. Irlandczycy z hrabstwa Donegal mówią o nich „poza horyzontem”. Na Finneganach jest tylko jeden uniwersytet, choć niektórzy uważają, że nawet ten jest niepotrzebny.

Archipelag siedmiu wysp znajduje się ponad sto kilometrów na północny zachód od wybrzeży Irlandii; na każdej leży rybacka wioska, czasem ruiny budowli megalitycznych; tylko jedno miasteczko z prawdziwego zdarzenia: wybrzeża chłostane falami, wzgórza porośnięte zieloną trawą, owce (SDbS, 7).

²⁵³ https://dlalejdis.pl/artykuly/studnia_bez_slonia_wit_szostak [dostęp: 24 lipca 2023].

²⁵⁴ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 29.

Przytoczony fragment stanowi otwarcie powieści, jej pierwszy rozdział, i od razu wprowadza czytelnika w konsternację. Informacje podane są w sposób szczegółowy, jednocześnie zaś widać, iż mijają się one z rzeczywistością. Nawiązanie do innego archipelagu – Hebrydów – ma za zadanie umiejscowić oraz uwiarygodnić istnienie nieistniejących.

Nawiązanie do dzieła Jamesa Joyce’a *Finneganów tren*²⁵⁵ nie jest przypadkowe. Irlandzki pisarz stworzył utwór w całości składający się z gier słownych, kalamburów słownych oraz neologizmów. Jest to książka niezwykle tajemnicza. Szostak, podobnie jak Joyce, przykłada dużą wagę do formy. *Finnegans Wake* w przekładzie Krzysztofa Bartnickiego to kompozycja mityczna, lecz poza kontrowersyjną treścią ważny jest przede wszystkim sposób jej wydania – oryginalny kształt książki został odtworzony w polskim przekładzie możliwie najwierniej. Zgadza się zaplanowana przez Joyce’a czcionka, okładka, a także nieprzypadkowa ilość stron – 628 – która w każdym kraju musi się zgadzać. Choć tłumaczenia na inne języki nie są zbyt liczne. Szostak zdaje się pretendować do łączenia go z Joyce’em nieprzypadkowo.

Wprowadzenie *Finneganów* to także zabieg „puszczania oka” do czytelnika. W czasie czytania można odnieść wrażenie, jakby ani jedna nazwa geograficzna pojawiająca się w tekście nie była prawdziwa. Każdą ma się ochotę sprawdzić – na co narrator Szostaka odpowiada, jakby znając kolejny czytelniczy krok:

Wyznaję, że nie wiedziałem wcześniej o istnieniu tego uniwersytetu, miasteczka, a nawet archipelagu Finnegan Islands. Nie ma go w moim atlasie, milczy o nim Wikipedia. Ale mimo to jest. Tam właśnie spędziłem cały semestr, walcząc z melancholią, pożądaniem i niemocą twórczą. I nawet jeśli to wszystko niewielu czytelnikom wyda się interesujące, właśnie o tym chcę opowiedzieć (SDBS, 11–12).

Wkradający się – znów z przymrużeniem oka – topos fałszywej skromności – tylko potwierdza, iż mamy do czynienia z grą na wielu polach. Czy proza Szostaka prosi o zdemaskowanie?

Geneza tych poglądów obejmuje wpływy fenomenologii oraz Frege’a, który wprowadził rozróżnienie między referentem a znakiem, jak również teorię de Saussure’a. Dodatkowo, rozwój pantekstualizmu i skrajna interpretacja koncepcji znaku Peirce’a naznaczają rywalizację *semiosis*, a także różnorodne interpretacje Derridowskiego odsunięcia *signifié*. W myśli XX wieku istotny wkład ma pankreacjonizm, który wchodzi w konflikt z koncepcją dyskursu jako zawsze nieprzezroczystego, zależnego od konceptualnych klisz,

²⁵⁵ J. Joyce, *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków 2012.

schematów i konstrukcji, wyprowadzanych m.in. z historiozofii Toynbee'ego i teorii nauki Kuhna, Fayerabenda, van Fraassena i innych myślicieli. Refleksja Foucaulta, Deleuze'a i Baudrillarda również ciekawie odnosi się do tego tematu, podobnie jak pragmatyzm, który zyskuje na atrakcyjności.

Można by także dodać teorię aktów mowy, która uchodzi za jedno ze źródeł rozmycia granic. Lista tych różnorodnych wpływów byłaby jeszcze długa. Warto zauważyć, że różne, często odległe od siebie dyscypliny wzajemnie się wspierają, tworząc rozległą deltę, która prowadzi do skrajnej fikcjonalizacji aktów poznania.

Autor *Stu dni bez słońca* zestawia swojego bohatera z rzeczywistością, osadzoną w nieokreślonym geograficznie miejscu, która pozostaje daleko od wyidealizowanych wyobrażeń Lesława Srebronia – wędrownego wykładowcy, który uważa się za genialnego naukowca i czci twórczość tajemniczego Filipa Włócznika. Na początku postać ta jest zabawna i irytująca, jednak z czasem wzbudza współczucie swoją naiwnością i osamotnieniem. Reprezentuje sposób postrzegania rzeczywistości, który dąży do oderwania od niej, wyrażając dziecięcą wiarę we własne ideały.

Lesław Srebroń, krakowski humanista, udaje się na fikcyjną wyspę w archipelagu Finnegan, gdzie ma prowadzić zajęcia dla studentów i integrować się z lokalnym środowiskiem naukowym. Z dala od zgiełku cywilizacji, pragnie przekonać do siebie ludzi o niejasnych intencjach i przeszłości. Wśród akademickich znajomych znajdzie urokliwą Sadhbh O'Sullivan, kobietę z blizną Jadrankę Vidović oraz rosyjskiego uczonego, Lwa Protopopowa. Bohater przesiąka atmosferą niewielkiego miasteczka, w którym, w jego mniemaniu, przebywają wybitne umysły zdolne do analizy skomplikowanej rzeczywistości. Ta rzeczywistość staje się coraz bardziej skomplikowana w miarę odkrywania, w jaki sposób Srebroń jest postrzegany przez innych. Coraz trudniej jest także określić, co w tej opowieści jest fikcją, a co prawdą, gdyż polski naukowiec żyje bardziej w fantazjach niż w rzeczywistości, oddając cześć nieznanemu pisarzowi, któremu chciałby poświęcić swoją najważniejszą pracę.

Rzadko dzieła takie jak biografie beletryzowane czy reportaże przedstawiają całkowicie rzeczywistych bohaterów lub konkretne zdarzenia w określonym czasie i miejscu²⁵⁶. Fikcyjny świat stanowi zbiór elementów, które reinterpreterują faktyczne obserwacje, zachowując cechy rzeczywistości (realizm), tworząc nową rzeczywistość (fikcja kreacyjna) lub łamiąc realistyczne zależności przyczynowo-skutkowe (w przypadku utworów fantastycznych).

²⁵⁶ E. Dmowska, *Między prawdą a fikcją literacką...* dz. cyt., s. 200.

W pamiętniku Srebronia sporo miejsca zajmują streszczenia dzieł Włócznika, który staje się duchowym przewodnikiem dla bohatera. Obserwując świat przez pryzmat jego tekstów, Srebroń odkrywa, że wszystko może być takie, jak sobie to wyobraża. Jednak jego narracje irytują patosem i są pełne absurdałnych uniesień, ukazując jego groteskową bezradność wobec otaczającej go rzeczywistości. Jego donkiszoteria jest zarówno bolesna, jak i zabawna – widzimy czterdziestolatka, który oddzielił się od rzeczywistości, stając się samodzielną wyspą wśród ludzi, którzy go nie rozumieją i traktują lekceważąco.

Łukasz Fidos zauważa, iż współcześnie termin *fikcja* może być utożsamiany z pojęciem *postprawdy*, czyli fikcji nie tylko literackiej, ale także prawnej²⁵⁷. Kwestia prawdy i jej rozumienie dzieli się z kolei na literaturę (dzieło literackie) i literaturoznawstwo, a w nim zawartą interpretację, jak pisał Michał Januszkiewicz²⁵⁸. Interpretacje dzieł Szostaka staną się wyznacznikiem świadomości fikcji w omawianej twórczości.

Jedną z powieści pozostawiających po sobie wiele pytań są *Cudze słowa*. Benedykt jako główny bohater swoją postawą przypomina Mesjasza. Autor w pewien sposób dokonuje dekonstrukcji mitu o Jezusie Chrystusie, a także głęboko zakorzenionej tradycji mesjanistycznej. Benedykt, choć wzbudził nadzieje w ludziach, nie poprowadził ich do zbawienia, „(...) jest przedstawiany jako ten, który był kluczem do prawdziwego życia, a okazuje się, że jest ono puste, kończy się tylko na łamaniu chleba, czyli geście czysto liturgicznym, z którego nic nie wynika”²⁵⁹. Szostak uważa, iż powracające motywy to kwestia używania słów właśnie cudzych, czyli na przykład Derridy, Heideggera czy Tischnera, choć neguje jałowość powtarzalności.

Niezależnie od kierunków, w jakich będą się rozwijać oraz charakteru sporów i polemik dotyczących teorii – obecne przedrostki, takie jak: anty-, post-, post-post-, para- i re-, współlistnieją ze sobą, przy czym ich stopniowa częstotliwość wzrasta²⁶⁰. Kluczowe pytanie, interesujące badaczy, dotyczy tego, jak teoretycy fikcji literackiej odnajdują się w obliczu tych wszystkich przemian? Jakie strategie badawcze przyjmują? Czy w ogóle poszukują uprawomocnień dla swoich teorii oraz dla problemów, które ciągle wymagają odpowiedzi? Ponadto, poza pytaniami niezbędnymi, takimi jak: co przyczynia się do żywotności teorii fikcji i co sprawia, że mają one swoją karierę?, pojawiają się również inne, które są dla badaczy

²⁵⁷ Ł. Fidos, *Fikcja a manipulacja i postprawda*, „Zarządzanie Innowacyjne w Gospodarce i Biznesie” 2020, nr 1(30), s. 38.

²⁵⁸ M. Januszkiewicz, *Prawda i literatura*, w: A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, *Prawda w literaturze*, Lublin 2009, s. 105.

²⁵⁹ J. Koźbiel, *Dynamika istnienia*, w: *Słowo i pleć. Rozmowy Janiny Koźbiel*, Pruszków 2022, s. 79.

²⁶⁰ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 24.

szczególnie istotne, na przykład jakie miejsce w dynamicznej przestrzeni dzisiejszych przewartościowań wyznaczają sobie badacze, dla których literacka fikcja stanowi centralny obiekt zainteresowań?

W *Szczelinami* kluczowe są dwa rodzaje przestrzeni: realna i wyimaginowana, obie pełne niepokoju i jednocześnie zamykające się na siebie. W książce znajdziemy liczne zagadki i miejsca, w których *Szczelinami*, jak sugeruje tytuł, staje się opowieścią o nieoczywistych zjawiskach przenikających do naszego świata. Wit Szostak, w określonej konwencji i charakterystycznej masce, zbliża się do odbiorcy. To narracja o tym, że życie to fragmentaryczność różnych doświadczeń.

Tematykę pustki oraz różnych egzystencjalnych deficytów *Cudze słowa* ukazują w zróżnicowany sposób. Czasami posługują się konwencją analizy słownej, jak w przypadku Magdaleny, której narracja wyróżnia się na wiele sposobów. Innym razem przedstawiają te kwestie wprost, za pomocą emocjonalnego i smutnego głosu ojca, zmagającego się z utratą syna. Wit Szostak nie upraszcza jednak obrazu. Motyw pustki i straty przewija się również przez postać przyjaciela Benedykta z dzieciństwa, który wyraża swoje przeżycia w bezpiecznej narracji trzecioosobowej, osadzonej w staroświeckim stylu ze złożoną składnią. Bohater ten wyrasta z doświadczeń pustki i straty, do których później z niepokojem znów się zbliża. Największą stratę – głównie intelektualną – odczuwa Paweł, wykładowca Benedykta, uczeń jego oryginalności i talentu. Starszy mężczyzna musi skonfrontować swoje wcześniejsze postrzeganie i ocenę kogoś, kto zawsze umykał jego oczom.

Warto wspomnieć o sprawności, z jaką Wit Szostak porusza się między różnymi rejestrami narracyjnymi. Każda z postaci portretujących Benedykta, opowiadając o sobie i swoich relacjach z nim, kreuje ten sam świat i tę samą rzeczywistość, ale z różnymi szczegółami – to, co ich niepokoi, wzbudza niepewność, a zachowanie Benedykta wciąż pozostaje niezgodne z oczekiwaniami otoczenia oraz z kształtem rzeczywistości. Od naiwnego i nieco egzaltowanego spojrzenia Szymona, kolegi ze studiów, po pełną ironii i magnetyzmu narrację Jakuba na temat jego życiowych dylematów. Te różne głosy wzajemnie się dopełniają, tworząc coraz większą tajemnicę. Magdalena zastanawia się, czy myślenie nie jest jedynie mitem, stając się opowieścią o słowie. W ten sposób postaci w pierwszych częściach książki ulegają mitologizacji, a w ostatniej, najsilniejszej, dochodzi do krytycznej dekonstrukcji tego mitu.

Stworzenie literackiej fikcji wyraża pragnienie ucieczki oraz skonstruowania alternatywnego świata, którym staje się „świat tekstu”. Jednakże proces ten jest związany z

pewnym kryzysem eskapizmu, wpisanym w dynamikę rozwoju narracji²⁶¹. Kształt narracji wynika z różnych konfiguracji i rekonfiguracji, a nie z naturalnej ewolucji czy dialektyki.

Szczegółowa analiza literacka przeprowadzona przez Lukácsa odsłania potencjalne ideologiczne funkcje literatury, która jest osadzona w języku wynikającym z określonych warunków społecznych. Lukács interpretuje rozwój literatury jako odpowiedź na zjawiska ekonomiczne, nadając szczególną rolę powieści, jako produktu epoki XIX wieku. Powieść, jako wyraz podmiotowości, staje się materiałem do analizy wpływu warunków społecznych na jednostkę oraz ucieczki w fikcję.

Odkrywanie podmiotu fragmentarycznego w literaturze prowadzi do poszukiwania tożsamości, której stany zmieniają się w literacko-filozoficznej narracji²⁶². W każdym nowym utworze literatura i filozofia coraz mocniej się przenikają. Nawet formuła „Wolałbym nie” z *Niewidomych cieśni*, będąca odpowiedzią na prośbę o wypowiedzenie się podmiotu, poprzez ironię aktualizuje języki literatury i filozofii, burząc tradycyjne struktury języka.

Dekonstrukcja starych języków kreuje unikalny język podmiotu, Szostaka-Kota, a różnorodne transpozycje form osobowych stają się strategią wyrażania siebie.

Znikanie przyjmuje również inny aspekt. Narracja ewoluje poprzez eliminację słów. Ich ilość maleje, lecz znaczenie rośnie i zmienia się. Taki kształt ma niezwykle, a zarazem dramatyczna opowieść *Pogłosy*, w której każdy nowy fragment traci część słów obecnych w poprzednim.

Zobaczyłem ją pod koniec, gdy każdy dźwięk był na wagę złota.
Ujrzałem jej sarnie oczy, jej młodość i ciche, dyskretne piękno.
Zagrałem tylko dla niej, owijając ją szczelnie swą muzyką.
Spotkałem jej spojrzenie, a ona westchnęła i odeszła.
Przestałem grać, zwinąłem całą muzykę i ruszyłem.
Szedłem po śladach jej gubionych głosów.
Podziwiałem jej lekki, rozkołysany chód.
Zbliżałem się, wstrzymując oddech.
Wołałem ją niemo.
Byłem blisko.
Zniknęła.

²⁶¹ N. Juchniewicz, *Alienacja, fikcja, narracja. Formy (o)powieści bytu społecznego*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 4, s. 35.

²⁶² I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”...* dz. cyt., s. 684–687.

W *Cudzych słowach* dostrzegamy powrót do tego zabiegu, w którym pierwszy rozdział stanowi powtórzenie przedostatniego, z pominięciem skreśleń zawartych w końcowej części narracji Weroniki. Utrata zostaje wpleciona w tekst, co sprawia, że język nie tylko relacjonuje doświadczenie utraty, ale także odzwierciedla je w swojej formie.

W formach dramaturgicznych Szostak podejmuje większe eksperymenty niż w innych gatunkach, idąc o krok dalej. Podczas gdy struktura *Pogłosów* opiera się na dodawaniu i usuwaniu tekstu, to *Obrzędy* pozbawione są dialogów, składając się wyłącznie z didaskaliów. Możliwe, że nie istnieje bardziej dosadny sposób przedstawienia utraty języka niż za pomocą serii scen, w których postacie, ograniczone do wąskiego zasobu powtarzalnych słów i czynności, pozostają konsekwentnie milczące.

Pamiętasz tamten dzień? Miałam letnią sukienkę. Koniecznie chciałeś sfotografować mnie nago. Gotowałam rosół, powiedziałam ci, że później. Na parapecie leży ćma, jej zrób zdjęcie, zażartowałam. Nie odpuściłeś. W końcu spojrzałam na ciebie, zrozumiałeś, ale milczałeś. Czekaliśmy na dzieci, nakryłeś do stołu, poprawiłeś krzesła, stare, wysiedziane. Potem mnie mocno przytuliłeś.

Opuściłeś ramię, drugie, opadła na podłogę. Umarłam w domu. Sama tak chciałam. Tak było lepiej. Do trumny wybrałeś tamtą sukienkę. To dobrze. [...]

Pamiętasz tamten dzień? Powiedziałam ci. Milczałeś. Potem mnie opuściłeś. Umarłam sama.

Odo Marquard wskazuje na możliwość przezwyciężenia jedynie powierzchownej, alienującej i deskryptywnej funkcji literatury poprzez antyfikcję, która ma kluczowe znaczenie w tworzeniu rzeczywistości artystycznej. Marquard uznaje, że po XVIII wieku głównym zadaniem sztuki staje się kreacja świata przez człowieka, co wyraża dystans wobec rzeczywistości życia²⁶³.

Wszystkie te teorie mają wspólne odniesienie do warunków społecznych jako podstawy istnienia literatury i materialnych podstaw dla twórczości duchowej, jaką są narracyjne formy. Narracja dotyczy nie tylko powieści, ale również historii jako metapowieści, wpłątanej w złożone zależności warunków społecznych, które podlegają literackiej interpretacji. Zjawisko to badają Hayden White i Hans Kellner, podkreślając estetykę w kontekście literackim na

²⁶³ N. Juchniewicz, *Alienacja, fikcja, narracja...* dz. cyt., s. 40.

różnych poziomach, zarówno w historiografii, jak i w modelach naukowych czy ekonomicznych.

Zagroda zębów łączy w sobie mityczność i uniwersalność, ukazując jednocześnie osobiste aspekty ludzkiego istnienia w kontekście podróży. Wit Szostak powraca do symboliki podróżowania między Troją a Itaką, która wcześniej pojawiła się we *Wrózeniu z wnętrzości*, gdzie była jednym z wielu wątków. Historia Odysa ożyła i miała szansę na nowo się ukształtować. Autor przyjął rolę współczesnego barda, przywracając Odysa do życia, ukazując jego wewnętrzne zmagania i wszystkie emocje, które można jedynie przypuszczać lub o których można fantazjować. Bliscy mu bohaterowie przestali być jedynie postaciami drugoplanowymi, ukazując mity jako siłę, która inspiruje do stawiania nowych pytań.

Mojemu Ojcu,
który wiele lat temu
pierwszy opowiedział mi
dzieje Odysa
dedykacja do *Zagrody zębów* (ZZ²⁶⁴)

Zagroda zębów to w istocie zbiór fantazji i refleksji na temat tego, co mogłoby spotkać Odysa, a także o innych wymiarach rzeczywistości i doświadczeń, w które został wciągnięty. Książka jest podzielona na siedem interesujących części, wzbogaconych wartościowym prologiem i emocjonalnym epilogiem. Można ją przeczytać w krótkim czasie, ale pozostaje w pamięci dzięki swojej głębi i sugestywności. Szostak eksploruje alternatywne losy mitycznego bohatera i jego rodziny, zadając fundamentalne pytania o naszą wewnętrzną przestrzeń poszukiwań oraz o samotność, która towarzyszy utracie bliskich.

Prolog
1a
Nie śpiewaj Odysa, Odys wyśpiewany. Mąż, co zburzył waleczny gród Troi, błdził i tak dalej,
wszystko powiedziane.
Są natomiast inne możliwości (ZZ).

Jednym z najbardziej poruszających fragmentów jest część zatytułowana *U Feaków*, gdzie słuchacze uznają każdą fikcyjną historię za prawdziwą. Szostak subtelnie sugeruje, że

²⁶⁴ W *Zagrodzie zębów* brakuje numerów stron.

często mitologizujemy swoje doświadczenia, by nadać im uniwersalny wymiar, ale równocześnie wciąż zanurzamy się w sferę fikcji, by przedstawić własne historie z perspektywy innych. Słuchając opowieści, nie zawsze szukamy w nich prawdy. Czasami po prostu pozwalamy się ponieść wyobraźni utalentowanego narratora, co sprawia, że sami stajemy się częścią jego wizji. Autor snuje opowieści o relacjach ojca i syna, wypełnionych oczekiwaniem i bezradnością, ukazując emocje związane z tęsknotą i niezrozumieniem.

4a

Morze ciemne jak wino wyrzuciło rozbitka. U Feaków ugoszczono go, nie pytając o imię. Mógł podać każde, lecz powiedział prawdę. A potem snuł opowieści wonne jak kadzidło, wino ciemne jak morze rodziło w nim pieśń (ZZ).

Tworzenie fikcji to ważny element naszego istnienia, a każdy z nas podejmuje ryzyko, próbując przekazać swoje przeżycia innym. Szostak koncentruje się na odwadze i determinacji, ale też na losach tych, którzy nie zdobywają się na podróż z Troi do Itaki, pozostając w stagnacji zatraceni w lęku. Odys, w poszukiwaniu sensu swojego życia i drogi, staje wobec licznych wyzwań, podczas gdy Szostak otwarcie ukazuje jego nieobecność i osamotnienie. Pytania, które stawia autor, wykraczają poza fikcję, łącząc się z tym, co nie zostało jeszcze w pełni zinterpretowane w mitologicznych narracjach.

5i

Na murach Troi zrozumiał, że stał się pieśnią (ZZ).

5i

Odys tamtej nocy przebiegł sprytem swe przyszłe dni i lata. Zobaczył tułanie się pomiędzy uczciami, samotność, pieśni nie mają przyjaciół. Bycie gościem we własnym domu, dumę syna na zawsze pomiędzy nimi. Nigdzie nie należał (ZZ).

Paul Ricoeur wskazuje na dwa kluczowe aspekty charakteryzujące dzieło literackie – pracę, będącą fundamentem istnienia dzieła, oraz dystans, który oddziela twórcę od dzieła oraz odbiorcę od postrzeganego obiektu²⁶⁵. W twórczości Szostaka jest to ważne, zwłaszcza w opisie

²⁶⁵ P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, w: Tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, Warszawa 1989, s. 150.

kreacji bohaterów powieści. Do wyróżniających cech dzieła, kluczowych w estetyce, Ricoeur zalicza:

1. sekwencyjność, dłuższą niż zdanie,
2. kodyfikację, czyli kompozycję gatunkową,
3. unikalność stylu, która odróżnia dane dzieło od innych artefaktów.

Wszystkie te aspekty mieszczą się w przestrzeni przecięcia *praxis* i *techné*.

5t

Z murów płonącej troi dojrzał ucieczkę bogów. Wyciekali ze świata, wsiąkali w ziemię jak krew. Do rana kapła z Odysa krew jak morze i wino (ZZ).

W tym kontekście fascynujące jest opowiadanie o tożsamości Odysa, który przyjął imię Nikt, aby ocalić swoje życie. W *Zagrodzie zębów* brakuje jednoznacznego celu; zamiast tego pojawiają się rozważania o możliwościach. Blizny Odyseusza nie są jedynie fizycznymi ranami, lecz symbolami ludzkiego doświadczenia, które dziedziczymy. Szostak bada chwile, w których mityczni bohaterowie przeżywają ludzkie słabości, ujawniając wątpliwości i niepewności, co zbliża ich do współczesnego czytelnika. W XXI wieku, zagubieni we własnych historiach, ludzie na nowo definiują swoje słabości, które nie są uważane za błąd w narzuconych narracjach.

6a

Penelopa czeka, pogrążona w nadziei. Praktykuje samotność na wiele sposobów: troska, pamięć, codzienność, praca, zakrzęwanie. Żyje przy krosnach, tka sobie powoli, zwleka. Itaka czeka herosa, Penelopa Odysa. Zna słowa i gesty, które padły przed wojną. Nie dzieli ich z Telemachem, którego co rano posyła na nadbrzeżne skały, by wypatrywał łodzi ojca (ZZ).

Dzięki wnikliwej analizie rzeczywistości Szostak ukazuje cele, ale również różnorodność wewnętrznych zmagania. Każdy jest pielgrzymem, a *Zagroda zębów* sugeruje, że prawdziwe podróżowanie to przede wszystkim odkrywanie samego siebie oraz spotkanie ze swoimi emocjami i słabościami. Autor udowadnia, że mit to jedynie początek, a uniwersalne wartości kryją się w tym, czego nie opowiadamy na głos.

8e

W pasterskiej chacie na łożu z pnia oliwki umiera Odys. Otoczony bliskimi, wokół dzieci i wnuki. Dom ciasny, śmierdzi, koniec bliski, zaczyna opowieść. O cyklopie, o skałach, o gniewie zbiegłych

bogów. Milczy o Kalipso, u wezgłowia żona. Nikt nie wierzy w przedśmiertelne majaczenia starca. Tylko jeden wnuk pamięta i opowie po latach ślepego aoidzie (ZZ).

Interesującym przykładem, który również może być bliski *Umarłej klasie* i *Gusłom*, jest *Nasza klasa* (2008–2009) Tadeusza Słobodzianka, która powstała w wyniku eksperymentalnych warsztatów teatralnych, co wpisuje ją w ideologię artystyczną zbliżoną do Gardzienic²⁶⁶. Spektakl ten bada relacje polsko-żydowskie w kontekście Zagłady, w szczególności skupiając się na zbrodni w Jedwabnem, na tle szerszych napięć kulturowych. Na scenie pojawiają się postaci zmarłe, niektóre w wyniku gwałtownej śmierci w czasie wojny, a inne stosunkowo niedawno. Można zatem odebrać ten spektakl jako swoisty rodzaj dziadów, w którym duchy pragną ukojenia, mimo że nie wszystkie z nich na nie zasługują. Interpretację tę wzmacnia zainteresowanie Słobodzianka ludową tradycją pogranicza polsko-białoruskiego, z której w dużej mierze czerpane są inspiracje dla *Dziadów* Mickiewicza. Mimo to tytuł i rozpoczęte w szkole sceny zdają się nawiązywać nie do Mickiewicza, lecz do Kantora w bardziej ostentacyjny sposób.

9c

Mój ojciec prawdę mi mówił i nie ma w niej kropli zmyślenia, że spotkał Odysa nocą, w pociągu z Krakowa do Łodzi. Lata były nieszczerze i zawsze się trochę kłamało. Mógł zatem kłamać pasażer, gdy w zadymionym przedziale snuł smutną pieśń o Hadesie (ZZ).

Nasza klasa ukazuje się w przełomowym momencie dla kariery pisarskiej Szostaka, gdy ten stopniowo oddala się od fantastyki (cykl o Smoczogórach, 2003–2005) i ma za sobą próby związane z „nurtami wiejskimi” w literaturze (*Oberki do końca świata*, 2007). Wkrótce potem zaczyna przygotowywać swój pierwszy dojrzały cykl, *Trylogię krakowską* (2010–2012). Tak jak Słobodziankowi, również Szostakowi towarzyszy „nieczyste sumienie” w kontekście pisania o Zagładzie — brakuje mu bowiem osobistych wspomnień, a także silnej tradycji rodzinnej związanej z tym tematem, co czyni go zbliżonym do twórczości Bożeny Keff czy Magdaleny Tulli. U Szostaka w miejsce wspomnień pojawia się raczej fikcyjna postpamięć, jak żydowska ukochana dziadka jego bohatera, co przypomina motyw fikcyjnego przodka w twórczości Tadeusza Konwickiego. Jednak w tym momencie ich drogi się rozchodzą. Słobodzianek dalej eksploruje zagadnienia w obrębie publicznego dyskursu, odwołując się do źródeł historycznych, tworząc narrację osadzoną w szkolnym kontekście jako rodzaju aparat

²⁶⁶ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty* w „*Poniewczasie*” Wita Szostaka, „*Tekstualia*” 2022, nr 4 (71).

ideologiczny państwa; równocześnie kwestionuje stereotypy obecne w polskiej kulturze. Szostak natomiast stara się zbudować historię bardziej osobistą, chociaż nie bezpośrednio autobiograficzną, lecz zapośredniczoną w postaci bohatera, który odzwierciedla jedynie niektóre cechy samego autora.

Konflikt i walka. Pytania o dom

Słowo „dom” z racji swego emocjonalnego ładunku znajduje swoje miejsce w literaturze, poezji, a także w popkulturze, a jego wielorakie znaczenia są niejednokrotnie centralnym motywem utworów literackich, których tytuły można by mnożyć. Autorzy²⁶⁷ często odnoszą się do domu, przypisując mu konkretne cechy lub chwytając go w ramy pojęciowe. Nieomal każda praca analityczna o literaturze bada zjawisko „domu”, związane z jego aksjologią i emocjami.

Taras jest peronem, bo oni mieszkają na dworcu, a ja mieszkam na poddaszu dworca, na peronie stoją kwiaty w wielkich donicach, pomiędzy betonowymi płytami rośnie trawa i nikt nie broni jej rosnąć, więc jest coraz większa i łaskocze w stopy, bo ja chodzę boso po peronie, więc łaskocze, ale teraz siedzę na poddaszu i patrzę na peron, na Mateusza i Martę, a słońce zachodzi z góry, bo wokół są góry (WzW, 12–13).

Związek domu z wartościami i uczuciami dostrzegają również badacze literatury, zajmując się tematyką „domu w literaturze”, przekształcając ją w temat bogato określany. Co więcej, zmiany kulturowe i społeczne, takie jak masowa emigracja, wpływają na postrzeganą aksjologię domu. Pojawia się pytanie, czy wartości przypisane domowi są trwałe, czy też przechodzą ewolucję w odpowiedzi na zmieniające się konteksty społeczne.

Nikt nie mieszka na dworcu, bo na dworcu się nie mieszka, bo na dworcu mieszkają bezdomni, którzy nie mieszkają, bo są bezdomni, więc tylko śpią, ale my mieszkamy, bo mój mądry brat kupił stary dworzec i zakazał pociągom tu przyjeżdżać, więc przyjeżdżamy tu samochodem albo przechodzimy przez góry od sąsiedniej wsi, taki nasz dworzec, to znaczy dworzec Mateusza i Marty, bo nie mój, bo ja nie mam nic, nic nie jest moje, więc dworca też nie mam (WzW, 13).

²⁶⁷ J. Szewczyk, *Rozważania o domu*, Białystok 2018.

Wit Szostak stawia wiele pytań o dom (Dom), ale też o gospodynię/gospodarza i przybyłych do domu – zaproszonych lub nie. Stawia pytania i pisze o stawianiu pytań²⁶⁸. W rozmowie rzece przeprowadzonej przez Janinę Koźbiel przyznaje, iż czasami pytania bywają dla niego niewygodne, próbuje się z nich wydostać; jednak dzięki niektórym niewygodnym pytaniom odkrywa w sobie nowe i może „odkryć coś ważnego w twórczości”²⁶⁹. Fikcja często porusza temat konfliktów wewnętrznych i zewnętrznych, walki o przetrwanie, walki ze złem czy walki z samym sobą. Podróże duchowe w opowieściach fikcyjnych często mają na celu ukazanie rozwoju bohatera, odkrycie siebie, osiągnięcie głębokiego zrozumienia. Te podróże mogą być pełne wyzwań, ale również przynosić nagrody w postaci mądrości, oświecenia i wewnętrznej przemiany. Northrop Frye określił fabułę jako:

(...) całość progresji wydarzeń, jest również manifestacją te matu, ponieważ tę samą historię [story] (tzn. temat w naszym znaczeniu) można opowiedzieć na wiele różnych sposobów. Nie da się oczywiście określić, jak dalece należałoby zmienić szczegóły, aby otrzymać odrębny temat, ale zmiany te mogą być zaskakująco rozległe²⁷⁰.

Co wynika z takiego postawienia sprawy, które sugeruje przynajmniej wycofanie pytań dotyczących istnienia tworów fikcyjnych oraz podważa korespondencyjną teorię prawdy? Przede wszystkim, a w zasadzie z tego samego powodu, kwestie relacji między fikcją a rzeczywistością, a także między bytami fikcyjnymi a rzeczywistymi, przestają być przedmiotem zainteresowania²⁷¹. Najistotniejsze jednak jest to, że fikcja literacka, jako sposób odkrywania metod poznawania świata, wskazuje, że konstrukcjonizm epistemologiczny w głównej mierze skupia się na literaturze. Rzecz jasna, różnorodność myślicieli prowadzi do odmiennych podejść do tego zagadnienia, a moim celem nie jest przedstawienie pełnego przeglądu stanowisk.

Niemniej jednak, wybór tych konkretnych koncepcji konstrukcjonizmu ma wiele przyczyn. Po pierwsze, ze względu na ich wyrazistość; po drugie, dlatego że w nich szczególnie uwidacznia się podejście do fikcji w kontekście *poiesis* i związku z aspektami kreacyjnymi oraz *autopoiesis* dominującymi we współczesnej refleksji nad fikcją; wreszcie, dlatego że te koncepcje ucieleśniają przekonania, które silnie wpływają na późniejsze myślenie o fikcji,

²⁶⁸ J. Koźbiel, *Dynamika istnienia...* dz. cyt., s. 73–74.

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ N. Frye, *Mit. Fikcja i przemieszczenie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2(60), s. 287.

²⁷¹ A. Łebkowska, *Między teoriami...* dz. cyt., s. 21.

zwłaszcza w ramach tego teoretycznego podejścia, co widać we fragmencie *Wrózenia z wnętrzości*:

Ich dworzec, ich peron, przed nimi zarośnięte tory, wielki ogród Marty i stary wagon na bocznicę, gdzie teraz jest szklarnia i pachnie pomidorami. Lubię zapach pomidorów, bo przypominają mi dzieciństwo, bo wszystko było w dzieciństwie po raz pierwszy i teraz tylko powraca albo nie powraca: pomidory powracają i miód słodki, i racuchy, i placki ziemniaczane, ale nie tylko rzeczy do jedzenia powracają, bo powracają rzeczy do czytania, rzeczy do spania i rzeczy do noszenia. A ja miałem dobre dzieciństwo (WzW, 13).

W obszarze nauk społecznych oraz filozoficznych refleksje na temat domu często są subiektywne i wciąż ograniczone, mimo wysiłków wielu badaczy, którzy zmagają się z jego wieloznacznością²⁷². W jaki sposób możemy umiejscowić badania nad domem w ramach nauki? Czy jego emocjonalny ładunek sprawia, że nie można go poddać obiektywnej ocenie? Czy jest to pojęcie, które można zdefiniować lub zmierzyć? W jaki sposób łączy się z systemem pojęć w danej dyscyplinie? Jak daleko opis domu może sięgać, czy jest w stanie stać się platformą do interdyscyplinarnego dialogu?

Mateusz i Marta wyremontowali dworzec i w nim zamieszkali i tak żyją poza światem, ale Marta chętnie przyjmuje gości, choć niewiele osób tu przyjeżdża. Jest kilka pokoi na piętrze, gdzie mieszkają goście, i nikt tam wtedy nie wchodzi, kiedy mieszkają, a wszyscy spotykamy się w poczekalni, bo w poczekalni jest ciemno (WzW, 19).

Jak pisze Jan Potkański, choć analogie między *Poniewczasie* a *Naszą klasą* nie są na tyle mocne, by stwierdzić, że tekst Słobodzianka wzorem dla Szostaka, to równocześnie wiadome jest, że w tym samym czasie Szostak napisał dwa dramaty (z datą 2018 i 2020), w których refleksje o teatrze znalazły swoje bezpośrednie odbicie w praktyce artystycznej²⁷³. Szczególnie pierwszy z nich, *Pogłosy*, ukazuje wyraźne podobieństwa z *Poniewczasie*. Zakończenie dramatu informuje: „Kraków, Dziady 2018”, a w treści powraca tematyka śmierci w wielu formach i kontekstach (np. „Umiera”, „Umierasz mi codziennie”, „Umarłam sama” i inne). Kluczowe frazy i motywy pojawiają się w dziele wielokrotnie, czasem w formie refrenu, co wzmacnia doznania czytelnicze i sprawia wrażenie literackiej gry z formą muzycznej fugi, w której głosy postaci przetwarzają słowa podobnie jak motywy muzyczne. W kontekście

²⁷² J. Szewczyk, *Rozważania o domu...* dz. cyt.

²⁷³ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka...* dz. cyt.

dramaturgicznym Szostak wprowadza metaforę polifonii, kładąc nacisk na interakcje słów i ich konteksty w odniesieniu do historii przedstawionej.

Na podłodze leżą kolorowe dywany i są fotele, każdy z innego kompletu. Można się zgubić w tej poczekalni, ale każdy może się zgubić po swojemu. Jedni gubią się na fotelach i czytają książki, potem chodzą tacy zagubieni i patrzą dziwnym wzrokiem, nie wierząc, że się odnaleźli. Inni gubią się w rozmowach, przy długim stole, nad nimi rosną palmy. A z poczekalni można wyjść na peron, gdzie stoją ławeczki (...) i gdzie latem kobiety opalają się nago, bo nikt nie patrzy. Gdyby jeździły pociągi, toby się nie opalały, bo nikt się nie opala na peronie, ale tutaj wolno, bo dookoła są tylko góry i sami swoi (WzW, 19).

W porównaniu do *Stu dni bez słońca*, gdzie obecne były elementy gorzkiego humoru i ironii, *Wrócenie z wnętrza* ukazuje bardziej melancholijny i poważny ton. Wit Szostak przedstawia czytelnikom kolejną wielowymiarową powieść, która koncentruje się na temacie samotności. Motyw przemijania jest tu równie wyraźny, co motyw życia jako podróży, nieustannej ucieczki oraz powrotów do miejsc zdawałoby się utraconych. Szostak opisuje ciągle zmiany rzeczywistości i nieustanne noszenie wspomnień oraz emocji. Ta powieść ukazuje proces mitologizacji ludzkiego istnienia oraz wędrówkę między osobistymi ucieczkami, symbolizowanymi przez prywatne Troje i Itaki. W centrum fabuły znajdują się dwaj bracia oraz ich zmagania z dążeniem do ucieczki od rzeczywistości. Błażej wybiera trudny sposób na wewnętrzną emigrację, podczas gdy jego brat Mateusz próbuje odciąć się od przeszłości na rzecz Poświatowa, miejsca, które stało się dla niego schronieniem. Ich ojciec ucieka jeszcze dalej, przekraczając granice.

Tu dzieją się sprawy codzienne, wstajemy, jemy, śpimy, odpoczywamy, czasem ktoś przyjedzie i wtedy warto rozmawiać. Wiem, że Mateusz ma rację, bo jest mądry i poznał naturę świata, poznał naturę człowieka i naturę mowy. I wie, jak te natury połączyć ze sobą, jak człowiek jest ze swoją mową w świecie (WzW, 21).

Błażej zamieszkuje w sobie, poraniony otaczającym światem. Mateusz dostrzega w ogromie sukcesów pustkę, a trzeci z braci odsuwa się od represji systemu i schematów rodzinnych, które straciły swoje znaczenie w obliczu jego wyborów. Symbolika relacji między braćmi sugeruje rozważania nad dualizmem natury ludzkiej, choć Błażej i Mateusz funkcjonują jako odrębne postaci w narracji, w której każde działanie i każda sytuacja mogą zyskać inne znaczenie w czasie.

Marta wstaje zawsze o siódmej rano, robi śniadanie i odwozi dzieci do szkoły, która jest w sąsiedniej wsi. Nigdy nie mówimy nazwy tej wsi i nie wiem dlaczego. Na początku ja mówiłem, ale kiedy zauważyłem, że Mateusz mówi tylko, że jedzie do wioski i Marta też mówi, że jedzie do wioski, to zrozumiałem tę grę i mówię o wiosce albo wsi. Po co nazwa, skoro jest tylko jedna wioska w pobliżu, pierwsza, jak się idzie po torach? (WzW, 27).

Błażej obserwuje życie Mateusza i Marty, którzy stają się częścią bezpiecznego schronienia w Poświatowie. Pomimo prób ingerencji z zewnątrz, Mateusz broni się przed powrotem do dawnego świata, a Marta, będąca na swój sposób jego opoką, usiłuje zrozumieć jego wybory. Wielokrotnie oboje unikają pamiętania, gdyż przeszłość wpłynęła na ich relację. Tajemnica ich związku z Błażem także pozostaje nieodkryta, a on staje się wnikliwym obserwatorem.

Mateusz powiedział mi kiedyś, że kupili ten dworzec, bo tu nie ma żadnych ich wspomnień. Nie ma wspomnień Mateusza i Marty, bo tu nigdy wcześniej nie byli. Mateusz w ogóle nie chodził po górach i kiedy zostawił swoje życie w mieście, to wybrał miejsce, którego nie wybrałby w starym życiu (WzW, 43).

Błażej wybiera milczenie, starając się unikać zewnętrznych impulsów. Konflikty i podziały w tej powieści prowadzą do osobistych tragedii, w których nie słychać skarg, a mimo to mają silny destrukcyjny wpływ na bohatera. Mateusz uważa słowa za mniej ważne, jednak w jego życiu Poświatów staje się przestrzenią, z którą wiąże swoje emocje. Uczucie do tego miejsca to pragnienie uchwycenia chwili i ochrony przed zewnętrznymi bodźcami. Kiedy do Poświatowa przybywa ktoś znaczący, jego percepcja miejsca zostaje całkowicie zmieniona.

I taki był nasz dworzec na samym początku, czyli wtedy, kiedy Marta z Mateuszem go kupili. Stary zegar, tablica ogłoszeń, ławki pod ścianami i fontanna. Miejsce, by przysiąść na kwadrans. Po co budować wielkie domy, by przysiąść na kwadrans? Kwadrans można przeżyć wszędzie, na ogół kwadransów się nie zauważa (WzW, 43).

Rola Mateusza jako rzeźbiarza jest istotna. Tworzy sztukę, która ma pomóc ludzkości w zrozumieniu siebie, podczas gdy Błażej chroni swoje wnętrze. Rzeźby Mateusza ukazują ludzkie patologiczne doświadczenia, odzwierciedlając rzeczywistość, z której obaj bracia pragną uciec, nie myśląc o tym, co odległe i nieznane.

Kobieta w powieści również odgrywa ważną rolę, a jej obecność wprowadza delikatny erotyzm, podkreślając jednocześnie różnice między nią a mężczyznami. Kobiety tworzą nowy

porządek, dominując nad otoczeniem, co już widać w twórczości początkowej, fantastycznej, na przykład w *Głęźbach Ropucha*:

Pod tym względem związek nasz przypominał namiętny romans. Ja demonstracyjnie wyjeżdżałem, dając tym wyraz mego gniewu, błazen zaś wiotczał i szarżał w oczach. Sądę, że naprawdę tęsknił, wierzyłem w to, inaczej wszystkie moje zabiegi stawałyby się bezcelowe (GR, 137).

Szostak opowiada o utratkach, które prowadzą naprzód z nadzieją na zapomnienie. To historia o znikaniu jeszcze w trakcie życia i szukaniu bezpiecznej przestrzeni w skomplikowanej wędrówce przez świat pełen cierpienia i ulotności.

Zazwyczaj potrzeba trzech dni, by uświadomić sobie koniec i przejść przez ciemność, a potem spakować całe swoje dotychczasowe życie aż do najdrobniejszego szczegółu, najmniej istotnego napomknienia i wyruszyć w nieznane, w podróż do innego świata, wobec którego żywi się zupełnie nieuzasadnioną nadzieją, że będzie lepszy od starego, ale też równie silne oczekiwanie, że zostanie się wszystko znane i oswojone, bez konieczności konfrontowania się z obcością, bez przymusu nauki nowych reguł, bez całej tej niepewności podróży, która może kusi, ale zarazem sprawia, że trzymamy się na dystans, oraz towarzyszące nadziei i oczekiwaniu przeświadczenie, czasem głęboko ukryte w warstwach uspionych myśli, że tej właśnie nadziei nie można w żaden sposób pogodzić z tym właśnie oczekiwaniem, że pragnienie, by spotkać inne i zarazem oswojone jest być może najczulszym odruchem człowieka wobec świata i ludzi, ale jest też iluzją potrzebującą, niczym gotycka katedra, setek przypór i rusztowań, skupienia tak wielu kłamstw i małych oszustw, by przetrwać i stać się fundamentem scalającym wspólnotę, że tylko w krótkich przeblysłkach najdziwniejszych ludzkich doświadczeń można wierzyć, że ta iluzja jest możliwa i może się powieść, a cała reszta czasu wypełniona musi zostać pielęgnowaniem tej jednej myśli, której mimo całej jej kruchości nie można zbyć ani odpędzić, gdyż powraca i przewierca myślenie na wylot, więc tym bardziej trudno wierzyć, że te trzy dni na przejście pozwalają wyhodować nową duszę i nastroić ją, by zaśpiewała w chórze podobnie nowych dusz, które chcą tylko przetrwać, chcą przetrzymać najtrudniejszy okres odsunięcia i bezzadności, okres pozbawienia wszelkich wpływów i upokorzenia przynoszonego nieuchronnie przez koniec²⁷⁴.

Miłość i relacje. Erotyka na kartach powieści

²⁷⁴ W. Szostak, *Posłowie...* dz. cyt.

Według Elżbiety Mikoś, biorąc pod uwagę nowoczesną kondycję podmiotu, który podlega nieustannym przekształceniom w interakcji z innymi ludźmi i otaczającym światem, warto skupić się na doświadczeniu jako sposobie, w jaki człowiek angażuje się w kontakt z rzeczywistością²⁷⁵. Według badaczki, to właśnie bezpośrednie oraz subiektywne poznawanie i doświadczanie świata, które jest zawsze niepowtarzalne i fragmentaryczne, staje się częścią naszej tożsamości; jest to aspekt rzeczywistości, który towarzyszy nam na każdym kroku, zyskując moc generatywną.

Marcin z *Poniewczasie* pod koniec powieści wyznaje miłość swojej żonie, po przeżytych wspólnie zażegnanych kryzysach (związanych między innymi z poznawaniem siebie, ale też z remontem mieszkania).

14 października

Marcin:

Kocham cię, Eleno. Wróciłem, wróciłaś, wróciliśmy.

Zaprosiliśmy na kolację ciocię Ulę. Rozmowy, wspomnienia, nienagabywanie, mądra ciocia Ula.

Patrzyła na nas, na Elenę, rozumiejąc więcej. Bardzo się z was cieszę, powiedziała w pewnym momencie (P, 350).

Dlatego też zjawisko doświadczenia może być komunikowane, a jego przekaz przekracza jednostkowe przeżycia, stając się uniwersalnym elementem ludzkiego istnienia. Warto dodać, że różnorodne reprezentacje literackie ukazują, jak język i doświadczenie wzajemnie się przenikają, tworząc bogaty kontekst znaczeniowy, podobnie jak relacja Mateusza i Marty z *Wrózenia z wnętrzości*.

Siedzą na peronie, Mateusz z Martą, i nie patrzą na słońce. Kiedyś rozmawiali, a teraz rozmawiają tylko wtedy, kiedy mają gości. Potem, kiedy poza nimi na dworcu nikogo nie ma, milczą do siebie całymi dniami. Dalej się lubią i kochają pewnie, więc milczą uprzejmie, miło milczą, mijając się w poczekalni albo na schodach. Ale nie mają o czym rozmawiać, bo za dużo rozmawiali na początku swojej miłości. Wtedy siedzieli nocami i szeptali sobie różne rzeczy, opowiadali sobie historie prawdziwe i zmyślane, opowiadali sobie muzykę i literaturę, sztukę sobie opowiadali i dzieciństwo (WzW, 20).

Fikcja często skupia się na zawilościach miłości, zarówno romantycznej, jak i rodzinnej. Historie mogą dotyczyć miłości, utraty, zdrady, separacji i pojednania. Proza krakowskiego autora zawiera wiele scen erotycznych, (jednak seksualność nie zawsze, a nawet zazwyczaj, nie

²⁷⁵ E. Mikoś, *Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej na przykładzie utworów wybranych poetek*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, nr 12, s. 222–234.

wiąże się z sensualnością. Często jest przedstawiona ironicznie, ukazuje drwiące podejście do męskocentrycznego spojrzenia na kwestię seksu. W *Stu dniach bez słońca* Lesław Srebroń wręcz napastuje seksualnie panią Magee, osobę w podeszłym wieku, schorowaną. Sądzi w dodatku, iż poprzez akt seksualny poświęca się dla sprawy, staje się jej wybawicielem. Czytelnik czuje jednak, iż nie do końca tak można odczytywać intencje bohaterki proszącej profesora literatury o posmarowanie bolących pleców.

Pani Magee zapraszała mnie popołudniami do swego saloniku, gdzie siadaliśmy przed kominkiem i popijaliśmy herbatę. Mało mówiła, potrzebowała tylko czyjejś obecności. Wiem, że przede mną mieszkało u niej wielu wykładowców, po jednym znalazłem nawet jakieś drobne przedmioty w szufladzie biurka. Kiedy pani Magee odzywała się wreszcie, wspominała swego męża, który był rybakiem. Mówiła, że zginął przed półwieczem u wybrzeży Grenlandii, podczas polowania na wielkiego kaszalota. Ponoć w grzbiet wieloryba wbite były harpuny sprzed dwustu lat (SDbS, 13–14).

Erotyzm rozpatrywany jest przez Mikoś jako jeden z istotnych aspektów wewnętrznego życia człowieka, ściśle związany z uczuciem oraz z określonym rodzajem miłości²⁷⁶. Sytuuje się tę tematykę w ramach refleksji nad intymnymi relacjami między kobietą a mężczyzną, gdzie kluczowa staje się postawa wobec Drugiego, wyrażająca relację „ja” – „ty”. Odróżnia się erotyzm od samej aktywności seksualnej, wskazując na bogactwo emocjonalne i psychiczne, które jest z nim związane.

Bohater *Cudzych słów* bezskutecznie próbuje zaimponować kobiecie, która przeraża go swoim wykształceniem, wiedzą:

Ty studiujesz filozofię, a ja wyskakuję z Kołakowskim. Taki mały się wtedy poczułem, zgnieciony. Bąknąłem coś i uciekłem z kuchni (CS, 184).

Bohater *Stu dni...* nie miał takich problemów; czuł się mądrzejszy od większości napotykanych osób. Jego niepokojąca relacja z gospodynią stopniowo narastała, tworząc aurę tajemniczości połączoną z plastycznym opisem maści z wodorostów oraz ciała pani Magee, którym Srebroń zdawał się fascynować mimo odrazy. Rozdział *O wdowich plecach* zawiera opis nie tylko egocentrycznego rozważania nad własną erudycją („(...) wstęp nienachalnie szkicuje sylwetkę młodego i utalentowanego humanisty, obdarzonego żywą inteligencją, taktem i poczuciem estetyki (...); skromnego, choć przecież świadomego swej wartości”

²⁷⁶ E. Mikoś, *Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej na przykładzie utworów...* dz. cyt.

(SDbS, 20), ale przede wszystkim zarys początku relacji (układu?) dwojga kochanków. Czy też kochanka i ofiary, gdyż myśli Srebronia wcale nie musiały odzwierciedlać rzeczywistości, a prośba gospodyni o posmarowanie pleców naprawdę mogła być prośbą o posmarowanie pleców i przyniesienie ulgi w cierpieniu, nie zaś zaproszeniem do aktu seksualnego. Mogła ona zostać jednak błędnie odczytana przez zadufanego w sobie doktora filozofii (PhD), nie zaś doktora medycyny (MD), z wyjaśnieniem czego pospieszył bohater (SDbS, 22).

Bartłomiej z *Chocholów* czuł ogromne skrępowanie obecnością kobiety w swoim pokoju. W cytowanym fragmencie czuć aż napięcie między bohaterami:

Zosia zdjęła buty i podwinęła nogi, milczeliśmy. Kilka razy próbowałem wstać, coś zmienić, puścić jakąś muzykę, światło, choćby lampa na biurku, ale jednocześnie wiedziałem, że ten nastrój musi być dopełniony na wszystkich poziomach, żadnej herbaty, żadnej lampki wina, tylko my we dwoje (Ch, 130).

Drugi dramat Szostaka, *Obrzędy*, również można opisać jako rodzaj fugi, chociaż w kontekście paradoksalnym, ponieważ postaci w nim nie wypowiadają dialogów, a raczej powtarzają zestawy gestów w sposób polifoniczny. Tekst składający się głównie z didaskaliów w istocie przypomina kompozycję pisarską *Kazimierz i głosy*, a zatem oba utwory są ze sobą mocno powiązane, tworząc bogaty kontekst dla dalszych rozważań na temat zjawisk w polskiej literaturze i teatrze.

Zbieram głosy, które ludzie gubią. Głosy niechciane nie gubią się przypadkiem, ktoś je porzuca i ucieka. Pomiędzy przemilczeniami i napomknieniami mówią o życiu, o jego sprutej podszewce. Te głosy nigdy nie doszły do głosu, zdławiono je i mogły ujawnić się tylko na chwilę w geście, grymasie, westchnieniu. Opowiadają o tym, co ukryte (O-Kaz, 69).

Bąłem się Kazimierza i nie przypuszczałem, że to właśnie tu będzie toczyć się moje życie, toczyć po ulicach i zaułkach, staczać z klatek schodowych i wtaczać do piwnic. Moje życie było tu wszędzie, przylgnęło do miejsca, którego się bałem. Spałem po bramach i piłem po knajpach. Całowałem się w kruchtach i spacerowałem uliczkami, na których do dziś potrafię się zgubić (O-Kaz, 74).

Kwestie cielesności oraz doświadczenia erotycznego stają się kluczowymi tematami, a literatura często nie podaje jednoznacznych rozstrzygnięć, preferując otwartą, dialogową formę, która stawia czytelnika przed konkretnymi pytaniami²⁷⁷.

²⁷⁷ Tamże.

LX

cudze życie wsączyło się
we mnie po ciemku (niech
księżyc jasność błada)
szczelinami bez pytania
i puchnie grzejąc się
w mroku
(Sz, 144).

Narratorka-poetka/podmiotka liryczna/bohaterka *Szczelinami* opisuje ciało, stawanie się, macierzyństwo, pot, w ponad trzystu niewierszach²⁷⁸ (jak pisze o nich sama Ona), w znacznej części jeżdżąc tramwajem. Dochodzi tu motyw aglomeracyjny.

VIII

w tramwaju podobno mówili
że o czym nie można mówić
o tym należy milczeć
i już nie dotykając
cip i cipek można
dopytać w tramwaju dla żartu
czy o tym o czym można mówić
naprawdę mówić warto
(Sz, 16)

Warto również zaznaczyć, że nowoczesny podmiot literacki, w przeciwieństwie do tradycyjnej erotyki, poszukuje nowych sposobów wyrazu. Obecność kobiet w literaturze, zwłaszcza w XX i XXI wieku, wprowadza nową dynamikę do rozważań o doświadczeniach erotycznych, wpływając na myślenie o cielesności, tak jak w *Poniewczasie*.

Przedsenne zapytywanie pod gwiazdami, kiedy ostatnio kochaliśmy się niemocy, spoceni, nasyceni
własnymi zapachami.
Usypianie w chłodzie, w uścisku.
Drętwienie nad ranem, rosa, poranna wilgoć.
Podglądanie twej kąpieli w strumieniu, twego pochylania się, kucania, zachwywanie się
niepozowaną naturalnością (P, 165).

²⁷⁸ Choć tom wydany jest jak tomik poezji, z zakładką-wstążką.

Kwestia ciała i jego doświadczenia, jak pokazuje współczesna refleksja teoretyczna, stoi w opozycji do kartezjańskiego dualizmu, stając się kluczowym elementem tożsamości. W ramach tej dyskusji wyłonił się nurt feminizmu korporalnego, który bada związek pomiędzy ciałem a subiektywnością, wskazując na wpływ ciała na konstrukcję nowego podmiotu. Bohaterowie oraz bohaterki prozy Szostaka zdają się doświadczać cielesności, poznając siebie, swoje ograniczenia, co doprowadza do odgadnięcia tożsamości (lub buntu, jak w przypadku Benedykta z *Cudzych słów*).

Jedzenie

Tematyka kulinarna od zarania dziejów miała swoje miejsce w literaturze praktycznie każdego narodu²⁷⁹. Gotowanie nieustannie stanowiło zarówno inspirację, jak i wyzwanie dla pisarzy i poetów. Opisy potraw w utworach literackich nie tylko wzbogacają przedstawiany świat, ale również wprowadzają nas w realia określonej epoki, a także kreują nastroje i zmysłowe wspomnienia minionych czasów.

VI

Dziewczynka lubiła te *schody*
gdyż prowadziły jak *ślady*
do świata baśni i *cieni*
życia sprzed wojny *wspomnienie*
o którym był babci *żał*
filiżanki obrazy *żał*
dawnych serdelków *wspomnienie*
teraz jest tylko *wątróbka*
na zdjęciach na twarzach *cienie*
po młodych ludziach *pustka*
zostały baśnie *wspomnienie*
ogródek szczypiorek za *domem*
konwalie białe jak *śnieg*
(Sz, 157).

Prezentowane przykłady odsłaniają styl autora oraz jego umiejętności w uchwyceniu smaków i zapachów potraw. Kuchnia nostalgiczna to coś znacznie bardziej wartościowego.

²⁷⁹ A. Mielżyńska, *Tematyka kulinarna w literaturze polskiej XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2009, nr 12, s. 249–262.

Stanowi próbę odtworzenia przeszłości oraz czułego przywołania wspomnień o minionych dniach. Smak i zapach ulubionych potraw potrafią ożywić wspomnienia w o wiele pełniejszy sposób niż stare, pożółkłe fotografie czy listy.

A teraz go nie ma.

Siedzę z Weroniką w Isoli, trzymamy się za ręce. Pijemy wino, wspominamy, staramy się śmiać. Lato, upał, za oknem rowerzyści, śmiechy, czasem ktoś zapuka, nie wierząc, że zamknięte (CS, 246).

Tę część można by różnie zatytułować, jednak akurat to jedno określenie – „jedzenie” – łączy wszystkie wątki, które będą w niej poruszane. Jedzenie, potrawy, ich przygotowywanie, gotowanie w domu, w restauracji, w podróży, kosztowanie, wymyślne dania... Szostak potrafi z czynności prozaicznej uczynić sztukę – słowami.

Najmniej szczegółów zajmuje stworzenie obrazu kuchni finnegañskiej. Autor zadbał, aby surowość akademickiego archipelagu dotyczyła wszystkich sfer życia:

Po dwóch próbach korzystania z kuchni pani Magee zacząłem się stołować w położonym niedaleko pubie, gdzie z radością wszedłem w monotonię *irish stew* i *fish and chips*. Polubiłem to proste jedzenie, popijane guinnessem. Toby McGraw gotował dobrze, choć niewymyślnie. Chciałbym powiedzieć, że Finnegany słyną ze znakomitej baraniny, ale te wyspy z niczego nie słyną; choć baranina jest tu wyborna (SDbS, 14).

Najważniejszym wątkiem kulinarnym jest oczywiście opis restauracji Isola – która stała się niejako jedną z głównych bohaterek powieści *Cudze słowa*. Została przedstawiona na wzór kochanki – pięknej, chociaż wybrednej i bardzo wymagającej.

Nie lubił deserów. Mówił, że słodycz na zakończenie to oszustwo. Słodycz zabija wcześniejsze smaki. Ale czy życie bez słodyczy jest prawdziwe? Może w Isoli zabrakło właśnie tego smaku? (CS, 249).

Szostak w *Cudzych słowach* sugeruje różne skojarzenia, ale również skłania do refleksji nad mniej oczywistymi elementami biografii Benedykta. Bohater podejmuje się stworzenia „dobrego miejsca” dla wszystkich, ale lokal gastronomiczny, który powstaje, zmienia swój charakter w sposób nieprzewidywalny, co prowadzi do rozczarowania w kwestii marzeń o dobru i harmonii. Chciałby być osobą, która wpływa na społeczność, daje jej wiarę i potwierdza wyjątkowość. W miarę postępu fabuły coś się zmienia w nieplanowany sposób, a jednocześnie zbliżamy się do prawdy o Benedyku, podobnie jak odkrywaliśmy prawdę o Bartłomieju z trylogii krakowskiej:

Pochyleni nad rybą, dwa widelce rozdzielają panierkę, potem białe mięso, zakrzywione ości sterczą złowrogo. Moja Matka wzdycha ciężko i kątem oka widzę, że chowa do kieszeni komórkę, z tego zatroskania nie ściągnęła w kuchni fartucha, mam, fartuch, szepczę konspiracyjnie, Matka uśmiecha się przepaszając (...). (Ch, 99).

Istota tego konceptu Isoli z *Cudzych słów* opiera się na dwóch głównych źródłach: dziecięcej fantazji jednego z bohaterów o idealnej wyspie, która zostaje przekształcona w malowidło na ścianie lokalu przez jego przyjaciela-restauratora, oraz na dziennikowych zapiskach z podróży po krajach Morza Śródziemnego, które rzekomo odbył sam restaurator. Warto zaznaczyć, że część z tych notatek mogła zostać „ukradziona” z pamiętnika dziewczyny wizjonera, co nadaje opowieści element emocjonalny i dramatyczny

Narracja w *Cudzych słowach* ma formę wspomnień o restauratorze po jego śmierci, chociaż niektóre relacje podważają tę interpretację. Łączy je różnorodność perspektyw, z jakich są przedstawiane przez osoby z jego otoczenia. Ta wielogłosowość, z powtarzającymi się motywami, można uznać za przykład literackiej fugi w twórczości Szostaka. Obraz ucztowania, który się wyłania, zyskuje cechy stypy, mimo że fabularnie dotyczy wydarzeń sprzed śmierci bohatera, przypominając przy tym serię „ostatnich wieczerzy”²⁸⁰, co zauważył recenzent portalu Polter.pl.

Obrazy uczty pojawiają się również w *Wróceniu z wnętrza*, gdzie są skromniejsze, a głównym wątkiem jest remont kuchni, uniemożliwiający gotowanie. Ta niedogodność, w połączeniu z wyjazdem żony oraz zejściem bohatera do podziemi, zdaje się być częścią tego samego cyklu. Tematyka jedzenia i zmarłych ma głębokie korzenie w różnych kulturach; w Polsce na przykład, uczty pogrzebowe wprowadzają element karmienia zjaw, a specjalne potrawy, jak krew w *Odysei*, mogą przyciągać dusze zmarłych.

W kontekście psychoanalitycznym warto zestawić narracje Szostaka o jedzeniu z mechanizmami, które psychoanaliza opisuje jako przekształcenia popędu oralnego. Kluczowe są tu pojęcia introjekcji – wbudowywania zewnętrznego obiektu w psychikę jak pożywny pokarm – oraz inkorporacji, kiedy uwewnętrzniony obiekt pozostaje obcy i może prowadzić do „niestrawności”. Mechanizmy te korespondują z freudowskimi teoriami żałoby i melancholii, gdzie żałoba pozwala na budowanie pozytywnej pamięci o utraconym, podczas gdy melancholia odnosi się do traumatycznych doświadczeń. Leczenie traumy wymaga „zwrotu”

²⁸⁰ B. Łopata, „Chocholy”. *Krakowski realizm magiczny*, Książki. Polter.pl, dostęp: 19.08.2023, <https://polter.pl/ksiazki/Chocholy-c30621>.

inkorporowanego obiektu; niekoniecznie oznacza to jego całkowite usunięcie, lecz raczej ponowne przetrawienie tego, co wcześniej zostało włączone do psychiki. Jak podsumowuje narracyjny głos w *Poniewczasie*: „Muszę to przemyśleć, przetrawić” (P, 135).

Powieść akademicka

Powieść uniwersytecka, kampusowa (*campus novel*) to popularna w literaturze anglosaskiej odmiana powieści, często o zabarwieniu satyrycznym, której akcja rozgrywa się w środowisku akademickim, jak pisze Aleksandra Szczepan²⁸¹. Główni przedstawiciele to David Lodge i Malcolm Bradbury, w Polsce w gatunku tworzą między innymi Inga Iwasiów, Marta Wyka i Wit Szostak.

Polska powieść kampusowa to zjawisko, które można określić jako wyjątkowe i rzadko spotykane w rodzimym literackim krajobrazie. Obecnie najczęściej pojawia się w kontekście recenzji nielicznych utworów, które odwołują się do gatunku fikcji uniwersyteckiej. Według Szczepan przez długi czas termin „powieść kampusowa” był obciążony wyjątkowością, co sprawiło, że większość analiz koncentrowała się na braku reprezentacji tego gatunku w polskiej literaturze, a nie na jego istniejących realizacjach. Ta nieobecność stwarza możliwość formułowania szerszych diagnoz dotyczących braku realistycznych powieści, które mogłyby kompleksowo przedstawiać „prawdę o ludzkim życiu”.

Powieść Wita Szostaka *Sto dni bez słońca* wprowadza w rzadko eksplorowany w polskiej literaturze temat życia akademickiego²⁸². Przestrzeń literacka dotycząca tzw. literatury akademickiej na rodzimej scenie jest wręcz marginalna, co może być związane z mniejszą atrakcyjnością tego tematu oraz niedostatecznym odzwierciedleniem struktury kampusowej w Polsce w porównaniu z Ameryką. Tworzony przez Szostaka świat *Stu dni bez słońca* koncentruje się na uniwersytetach, opisując ich wewnętrzne mechanizmy i stereotypy, z charakterystycznym przymrużeniem oka.

Wit Szostak w rozmowie z Michałem Nogasiem w 2019 roku tak wypowiedział się na temat połączenia pracy akademickiej z pisarską:

²⁸¹ A. Szczepan, *Człowiek na „ży” J. Howarda Jacobsona*, w: E. Kowal, B. Kucała, R. Kusek (red.): *Powieść brytyjska w XXI wieku. Szkice*, Kraków 2018, s. 157–176.

²⁸² K. Trzeciak, *Ślady kampusu albo akademicy są zmęczeni*. „Ku słońcu” i „Na krótko” Ingi Iwasiów, „Któż by nas takich pięknych” Edwarda Balcerzana, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 1/2, s. 56. Por. cały numer tego czasopisma został poświęcony właśnie tematowi powieści kampusowej.

Po pierwsze, zawodowo zajmuję się pracą na uczelni, mam obowiązki naukowe, co sprawia, że musiałem wykradać czas na pisanie. Robiłem to latami pokątnie, wiedząc, że powinienem się zająć doktoratem, habilitacją lub innym poważnym zadaniem. Po drugie, każdy autor jest złodziejem. Kradniemy toposy, bohaterów, pomysły...²⁸³

Na uwagę zasługuje sama narracja, która przebiega przez radosny i nieco absurdalny kalejdoskop opowieści Srebronia. Nikogo nie powinno dziwić, że autor nawiązuje do Jana Jakuba Rousseau, twórcy, który głosił prawdę i wyśmiewał konwenanse. Szostak, w metaforycznej grze z formą, traktuje finnegaańską rzeczywistość jako wyjątkową przestrzeń. Przewijają się w niej wątki literackie związane z pisarzem Filipem Włóczyńskim, wciąż zjawiskowym i na wskroś tajemniczym. Wydawałoby się, że życie intelektualne jest poddawane drastycznym i nierzadko karykaturalnym relacjom, ukazując kulisy akademickiej egzystencji w formie nieustannego poszukiwania.

Narracja jest podzielona na różnorodne fragmenty, tytułowane w sposób ironiczny oraz humorystyczny, co pozwala Srebroniowi na nieustanne odkrywanie aspektów swojej egzystencji. Jego osobiste dramaty i wyznania sprawiają, że całość jest niemal terapeutycznym zapisem różnorodnych emocji i refleksji.

Powieść Szostaka stanowi swoistą satyrę na codzienność uniwersytetu, w ukazanej rzeczywistości obserwujemy bowiem nie tylko mechanizmy akademickie, ale również nieustanne tarcia między prawdą a wyobrażeniem. Historia ukazuje niełatwe relacje międzyludzkie oraz wewnętrzne zmagania bohaterów z własnymi lękami i pragnieniami.

Zainteresowanie uniwersalnym, całościowym podejściem do akademickich doświadczeń w dużej, realistycznej narracji wydaje się całkowicie zdominowane przez pewne wyidealizowane oczekiwania, które mogą przesłaniać fakt, że w Polsce istnieją jedynie „ślady kampusu” – fragmentaryczne przedstawienia różnych sytuacji czy zjawisk związanych z życiem uniwersyteckim²⁸⁴. Tego typu „śladów” jest szczególnie ważne dostrzegać w kontekście postulowanego końca zachodniej powieści kampusowej, którą dostrzegamy w analizach jej krytyków.

Lubiłem oczekiwanie na przyjazd studentów, zwłaszcza gdy jakaś grupa odwiedzała mnie po raz pierwszy. Od lat siedemdziesiątych mieliśmy z żoną i córkami letni domek w Gorcach, który nazywaliśmy Chatą, początkowo traktując to nawiązanie do Heideggera jako żartobliwą prowokację

²⁸³ Powieść na tapecie, rozmowa M. Nogasia z W. Szostakiem, „Książki. Magazyn do Czytania” 2019, nr 4(37), s. 84.

²⁸⁴ K. Trzeciak, *Ślady kampusu albo akademicy są zmęczeni...* dz. cyt.

i nie dzieląc się nazwą z innymi. Jednak jakoś wyciekła poza ściany domu, a ponieważ spotkała się z życzliwym przyjęciem znajomych, domek został Chatą już oficjalnie (CS, 108).

Jak podaje Katarzyna Trzeciak, w artykule *The decline of the campus novel* Adam Begley stwierdził, że powieść kampusowa osiągnęła swój artystyczny impas, argumentując, że po satyrach Martina Amisa brak jest nadziei na pojawienie się nowej, innowacyjnej wersji tego gatunku. Joseph Bottum w swoim artykule, zatytułowanym *The end of the academic novel*, również wskazał na zjawisko zakażenia literatury zachodniej w latach 80. i 90. falą powieści kampusowych, które, w przeciwieństwie do dzieł z lat 50. i 60., które często opierały się na lekkich, komediowych fabułach, przyniosły bardziej gorzką i satyryczną perspektywę. W jego ocenie, literatura ta ukazywała „nieszczęśliwych ludzi, którzy z marnym zadowoleniem wykonują swoją nużącą pracę w uniwersytecie”.

Według Trzeciak obaj badacze zgodnie zauważają, że literatura kampusowa, w szerszym kontekście akademickiej rzeczywistości oraz jej rozmaitych przypadków, osiągnęła punkt, w którym dalsze jej istnienie jako narracji o uniwersyteckim mikrokosmosie stało się niemożliwe.

Szostak, poprzez swoją przewrotną narrację i wnikliwe obserwacje, dostarcza czytelnikowi nie tylko rozrywki, ale także skłania do refleksji nad istotą akademickiego bytu oraz literackiego świata, który się z tym wiąże.

Podobnego bohatera stworzył Kazimierz Brandys w powieści *Pomysł*²⁸⁵. Wykładowca miał dość zajęć o Mikołaju Reju, stworzył więc własnego, wyimaginowanego autora, którego twórczość zachwyciła studentów.

Dwa i pół roku przed premierą autor *Trzeciego Henryka* wykladał historię literatury polskiej na uniwersytecie w stanie Minnesota. Pewnego dnia miał mówić o Mikołaju Reju. Przyszedł na wykład jak zwykle punktualnie, ale po pierwszych słowach usłyszał w sobie męski głos mówiący cicho – Jesteś nieszczęśliwy. – Autor zachował spokój. W następnej sekundzie pojął, że czuje silną niechęć do wykładania o Mikołaju Reju (Brandys, 22).

Wykładający literaturę polską zauważył, iż dzieła polskich literatów nie stanowią dla studentów (ani – po latach badań – dla niego samego) interesującego tematu, więc postanowił posłużyć się zmyśleniem, które zaowocowało stworzeniem zupełnie nowych postaci, wymyślonych. Różnica między Brandysem a Szostakiem polega na tym, że bohater tego

²⁸⁵ K. Brandys, *Pomysł*, Warszawa 1974. Dalej cytowana jako: Brandys.

pierwszego szczerze przyznaje, iż wymyślił wybitnego polskiego twórcę, zaś drugi gra w grę z czytelnikami, szyjąc grubymi nićmi istnienie Filipa Włócznika.

Kontrakt na następny semestr został podpisany z University of Massachusetts. Zarys historyczny literatury polskiej wzbogacił się o plejadę myślicieli (...), których – zwłaszcza zaś Waleriana Pieniążka – należałoby uznać za *sui generis* prekursorów egzystencjalizmu (Walerian Pieniążek, *Dusza Chrześcijanina i inne rozważania o przemienności człowieka*). Pod względem propagandowym wykładowca działał dla Polski wiele. Troje najzdolniejszych studentów zaczęło się uczyć języka, w tworzył Erazm Łysowolski, by móc go czytać w oryginalnym brzmieniu. Wkrótce jednak autor *Trzeciego Henryka* wyjechał do Paryża (Brandys, 23).

W analizie Koneckiego podkreślono głęboki związek między kulturą popularną a potrzebą coraz to nowych wzorców męskości²⁸⁶. W kontekście dynamiki społecznych ról, twórczość Szostaka może być postrzegana jako jeden z najważniejszych przejawów literackiej refleksji nad współczesnym człowiekiem w polskim społeczeństwie, pokazując, że literatura nie tylko odbija rzeczywistość, ale również formuje nasze postrzeganie tożsamości.

W kolejnych powieściach przewija się kluczowy motyw Krakowa, z którym autor ma osobisty związek, co owocuje nowatorskim przedstawieniem miasta królów. Oddzielnym dziełem jest powieść akademicka *Sto dni bez słońca*. Inspiracją do postaci Srebronia była lektura o przygodach Don Kichota, co sprawia, że boleśnie ukazuje ona los człowieka uwikłanego w złudzenia. Przemyślny szlachcic z Manchy nie jest jedynym dziełem literackim, którego wpływy można odnaleźć u tego autora. Wśród wielu źródeł, z których czerpie, do muzyki i literatury należy dodać także mitologię i filozofię. Autor z wielkim zainteresowaniem bada, jak myślenie mitologiczne wciąż odgrywa rolę we współczesnym życiu, łącząc to z refleksją filozoficzną na temat otaczającej rzeczywistości. Często zauważa obecność antycznego dziedzictwa w codziennym życiu.

Sto dni bez słońca to inteligentne studium ludzkiej tożsamości. Pisarz i czytelnik stają się jednością, a wykreowane światy komplikują nasze zrozumienie rzeczywistości. Problematyka koncentruje się na akademickim dyskursie i fałszywej wielkości własnych osiągnięć; obserwujemy bohatera skazującego się na marginalizację w świecie, który z werwą krytykuje. Może jego pobyt na Finneganach to swoista kara? Srebroń wydaje się przekonany, że znajduje się w miejscu, które wpłynie na przyszłość świata. Planuje projekt „Nowa Iona”, aby ocalić zgwałcony moralnie Zachód. Pragnie stać się częścią społeczności, ale jego

²⁸⁶ P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców...* dz. cyt., s. 99.

akademicki strój i zachowanie pozostawiają go na uboczu. Wszelkie próby przeciwdziałania jego naiwnej wierze w siebie kończą się fiaskiem, co prowadzi do nieuchronnej katastrofy, której finał zbliża się wraz z nieświadomym losem bohatera.

Warto zastanowić się, co Wit Szostak pragnie naprawdę ośmieszyć w swoim dziele. Czy jest to naukowy bełkot, akademickie relacje? Kwestie te dotyczą również konstrukcji postaci oraz jego relacji z Włóczykiem, który tworzy alternatywne światy. Prawda o stworzonym przez Szostaka uniwersum może być wieloraka, a sam Srebroń stwierdza: „Prawda jest po mojej stronie”. Prawd może być wiele, a cała powieść może być sprytną mistyfikacją, w której autor wyśmiewa nie tylko samego siebie, ale też sposób, w jaki postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość.

Podobnie żył bohater Brandysa:

Nie był to człowiek ekscentryczny lub skłonny do mistyfikacji. Mimo to nie czuł wyrzutów sumienia. Wspominając swoją „przygodę amerykańską”, uśmiechał się do siebie, a chwilowy niepokój, jeśli go czasem odczuwał, miał cechy niedosytu. Zarys był zbyt ogólny, brakło w nim galerii pisarzy drugorzędnych, którzy stanowią tkankę łączną w dziejach literatury (Brandys, 23–24).

Analizując ostatnią dekadę polskiej twórczości literackiej, zauważyć można powroty do donkichotyzmu, jak pisze Koza. Przywoływane są także siła oraz znaczenie wyobraźni²⁸⁷. *Sto dni bez słońca* może być ilustracją, w której autor tworzy postać z typowymi cechami donkichotowskimi. Lesław Srebroń, uczony z Krakowa, przybywa na fikcyjne wyspy – Finnegany w ramach wymiany uniwersyteckiej, by poznać życie w St. Brendan College w Newport. Jego wyrazisty egotyzm i karykaturalne uwielbienie dla uniwersyteckiego etosu sprawiają, że staje w obronie fałszywych zagrożeń, co widać w rozdziale poświęconym ratowaniu cywilizacji Zachodu. Przypisuje ogromne znaczenie elementom swojego stroju, takim jak tweedowa marynarka czy kaszkiet, traktując je jako symbole przynależności do elitarnego kręgu poszukiwaczy prawdy, którym w jego oczach są akademicy.

I wtedy właśnie, w dzień po mej sławetnej prezentacji, miała miejsce scena, którą traktuję jako swoiste pasowanie na rycerza. Oto zmierzałem wzdłuż Main Street w stronę uniwersytetu, kiedy minąłem się z Lwem Michajłowiczem Protopopowem. [...] W tym jednym zdaniu kryło się wszystko. Oto on, wielki humanista, uznał mnie za

²⁸⁷ M. Koza, *O gotyckich donkichotach w polskiej prozie ostatniej dekady* (Wiśniewski, Suszczyńska, Kotas, Szostak), „Ruch Literacki” 2022, z. 5(374).

godnego przyjęcia do wspólnoty finnegañskich akademików! Uznał po mojej prezentacji, że zasługuję, by w pełni uczestniczyć w życiu St. Brendan. Przecież tweedowa marynarka była jak toga sędziego, jak infuła biskupa, jak mundur oficera! I oto ten nestor finnegañskich uczonych uroczyście i przy świadkach wzywa mnie do przywdziania stosownej szaty.

Dramatem bohatera jest jego głęboka samotność, której nie potrafi dostrzec. Jego życie toczy się w przeszłości, gdzie toczy samotną walkę o swoje przekonania. Na wyspie otaczający go ludzie śmieją się z niego, a znikoma grupa studentów wydaje się nie rozumieć jego przesłania, ukrywając się za ekranami laptopów. Środowisko naukowe nie potrafi zaakceptować jego działań, a Srebroń jedynie czerpie radość z płomiennego romansu, który również zostaje wpleciony w sztywne ramy jego niełatwego życia. W tym kontekście sam z sobą jest niczym odizolowana wyspa. A może jego ukochany pisarz to tylko wytwór wyobraźni, który broni się przed brutalną rzeczywistością? W takiej perspektywie Srebroń jawi się jako zawiedziony chłopiec, który zamiast stawić czoła światu, tworzy odległe od prawdy. Szostak zdradza bezlitosne spojrzenie na ten problem, nie ograniczając się jedynie do ironii. Wielowarstwowość powieści jest jej największym atutem.

Brandys stworzył bohatera-mitomana, człowieka uczonego, który z kolei powołał do życia Łysowolskiego – pisarza, Polaka.

Szukając zaś uzasadnień swojego postępowania wobec studentów (...) nieodmiennie dochodził do wniosku, iż ofiarował im wszystko, co miał, a nawet więcej: dał im to, o czym nie wiedział, że posiada. Okazało się bowiem, że tkwiła w nim nie uświadamiana przez lata potrzeba, wynikająca być może z poczucia niedoskonałości dziejów. Potrzeba ta kazała mu zamienić Reja na Łysowolskiego, czyli historię na zmyślenie (Brandys, 24).

Szostak, porównując Srebronia do mitomana, ukazuje najbardziej groteskowe aspekty kultury akademickiej²⁸⁸. W powieści bohater zmagą się z istnieniem postaci kontrastującej z jego wyidealizowanym światem. Marcin Swoboda, jego kolega, to przykład realisty, który mimo początkowych trudności szybko odnajduje wspólny język z lokalnymi uczonymi. Kontrasty w postaciach sprawiają, że Srebroń jawi się jako odosobniony idealista. Jego rosnąca frustracja prowadzi do tragedii i wyrzucenia z college'u. W powieści Brandysa także dostrzegalne są momenty krańcowe.

²⁸⁸ M. Koza, *O gotyckich donkichotach w polskiej prozie ostatniej dekady...* dz. cyt., s. 65.

Autor *Trzeciego Henryka* wiedział jednak, że sam jest produktem historii i że nosi ją w sobie w postaci mnóstwa włoskowatych naczyń. Zastępując więc Reja Łysowolskim dokonywał niejako rodzinnej zamiany. Każdy młody człowiek, sądził, powinien wymyśleć literaturę swego kraju. Byłby to podwójny egzamin dojrzałości, wobec tradycji i wyobraźni (Brandys, 24).

Konstrukcja fabularna *Stu dni bez słońca* ukazuje alternatywne podejście do donkichotowskich archetypów. To dzieło, jak wiele współczesnych analiz tekstu Cervantesa, ostrzega przed niebezpieczeństwami przesadzonych aspiracji wyobraźni i braku trzeźwego myślenia. Srebroń dąży do przywrócenia porządku, który istnieje w sferze transcendencji, co prowadzi go do odrywania się od rzeczywistości i poszukiwania ideałów pozaświatowych. W późniejszych utworach pojawia się próba przewartościowania relacji między wyobraźnią a życiem, w której bohaterowie przekraczają granice późnej nowoczesności oraz kapitalistycznego realizmu, tworząc nowe ścieżki dla swoich pragnień.

Warto zauważyć, iż początki powieści Szostaka można do siebie porównać.

Słowa mną rządzą, piszę o miejscach, metaforyzując to, co miejsca nie ma. Szukam początku, choć nie chodzi o relację uprzedniości. Miejsce początkowe to spotkanie przestrzeni i czasu (P, 323).

W kilku przypadkach są to metatekstowe fragmenty dotyczące trudnych początków, choć nie zawsze dotyczą pisania; czasami są metaforą życia, choć czytelnik domyśla się, iż chodzi o słowa, jak w przypadku *Szczelinami*.

II

początek jest trudny
zwłaszcza gdy już wiemy
że pierwsze nie jest pierwsze

pierwsze słowo dziecka wybrzmiewa
w świecie w którym żyją już inne słowa
pierwszy raz jest kolejnym spotkaniem
wydzielin choć raczej nikt ich nie wymieniał

pierwsze nie jest pierwsze
i dlatego tak trudno zacząć
dlatego profesorowie radzą
by pisać wstępy na końcu
gdy zna się już zakończenie
(Sz, 11)

Powyżej zauważyć można kolejne nawiązanie do paradygmatu akademickiego, bo Szostak, mimo że po *Stu dniach bez słońca* nie wrócił do powieści akademickiej, jednak często przemycza na karty powieści odwołania do pracy uniwersyteckiej.

Moralność i etyka

Fikcyjne historie pozwalają eksplorować zagadnienia moralności i etyki, stawiając bohaterów w trudnych sytuacjach, zmuszając do podejmowania decyzji o charakterze moralnym. Szostak w swoich dziełach niejednokrotnie odwołuje się do moralności ludowej, gdyż taki właśnie charakter przyjmuje jego literatura, jak pisze Frye:

Dobrym przykładem takiego skonwencjonalizowania struktury jest bajka ludowa. Bajka ludowa nie mówi nic wiary godnego o życiu lub obyczajach jakiejś społeczności, nie tylko nie podaje dialogu ani systemu obrazów lub schematu postępowania, ale nie dba nawet o to, czy występujące w niej postacie są ludźmi, duchami czy zwierzętami. Bajki ludowe stanowią po prostu abstrakcyjne wzorce opowieści, nieskomplikowane i łatwe do zapamiętania, równie nieskrępowane barierami językowymi i kulturowymi jak wędrowne ptaki barierami celnymi, złożone z wymiennych motywów, które można policzyć i skatalogować.

Jednakże bajki ludowe tworzą jedno nieprzerwane kontinuum z innymi typami literatury fikcjonalnej²⁸⁹.

Poprzez skomplikowane biografie postaci uwikłanych w trudne relacje, autor stawia trudne pytania, unikając prostych odpowiedzi²⁹⁰.

Bajka ludowa stanowi powód zainteresowania badaczy, gdyż może świetnie ilustrować podstawowe zasady narracyjne²⁹¹. Podobną zasadą kierują się malarze, kiedy wykonują martwe natury. W ten sposób w literaturze otrzymujemy zwielokrotnioną historię Kopciuszka czy Sinobrodego (choć nawet najwięksi pisarze wykorzystują konwencje baśniowe).

Sala jest pełna i obserwuję słuchaczy. Wtedy zauważam ciebie. Jesteś jedyny, którego słowa starca nie uwodzą. Słuchasz uważnie, ale jesteś pełen innych słów. Nie siedzisz, stoisz. Kiwasz się pod ścianą, przez chwilę poświęcasz uwagę mosiężnej klamce okna, bawisz się nią, otwierasz okno, zamykasz, w końcu wachasz palce i chowasz dłoń do kieszeni. Potem ruszasz tyłem po schodach

²⁸⁹ N. Frye, *Mit. Fikcja i przemieszczenie...*, dz. cyt., s. 290.

²⁹⁰ P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców...* dz. cyt., s. 97.

²⁹¹ N. Frye, *Mit. Fikcja i przemieszczenie...*, dz. cyt., s. 290.

dużej auli. Co kilka słów starca jeden krok w górę, ostrożnie. Nie tracisz go z oczu, ale czy masz go w uszach? Masz, wiem to na pewno. On cię nie uwodzi, bo myślisz razem z nim. Oddajesz mu więcej niż ci wszyscy, którzy spijają. Choć starca cieszy spijanie (CS, 38).

Inspiracją do eseju Kota *Tratwa Odysa* stały się współczesne zjawiska, które zdominowały dyskurs medialny, a nadal są w centrum uwagi. Filozof unika jednak bezpośredniego odniesienia do konkretnych wydarzeń, nie odnosi się do polityki unijnej ani działań poszczególnych państw, ani też nie analizuje reakcji społecznych. Autor w swoich rozważaniach wraca do korzeni, badając etymologię oraz najstarsze przekazy dotyczące uchodźców, w tym mity, teksty biblijne oraz myśli filozoficzne z czasów starożytnych.

Jest wiele diagnoz, skąd bierze się lęk przed uchodźcami. Nie odrzucając ich, próbuję wędrować taką ścieżką: może stąd, że sytuacja, w której się znaleźli uchodźcy, nam samym ujawnia naszą tymczasowość? W Europie panuje wiara, że świat, który dobrze znamy i który sobie podporządkowaliśmy, został nam dany raz na zawsze²⁹².

W kontekście współczesnych wyzwań związanych z migracją, refleksje Kota skłaniają do głębszego przemyślenia pojęcia uchodźcy. Podejście, które koncentruje się na historycznych fundamentach i kontekstach kulturowych, może znacząco wzbogacić rozumienie tej tematyki. Badanie korzeni etymologicznych oraz pierwszych wzmianek o uchodźcach ukazuje, że zjawisko to ma długą historię, która nie ogranicza się tylko do aktualnych problemów politycznych. Każdy uchodźca to nie tylko liczba w statystykach, ale osoba z własną opowieścią, pragnieniami i nadziejami. W czasach, gdy kwestie migracyjne są często instrumentalizowane w debatach politycznych, powrót do źródeł może pomóc w przywróceniu ludzkiego wymiaru do rozmów o uchodźcach, promując empatię i zrozumienie.

Fantazja i magia

Szostak to nie tylko autor literatury fantasy, lecz również, a może przede wszystkim, twórca tekstów, które można zaklasyfikować jako prozę realizmu magicznego²⁹³. Termin „realizm magiczny” zyskał popularność na gruncie malarstwa, a jego użycie zapoczątkował Franz Roh, który odnosił się do artystów takich jak George Grosz, Otto Dix, Christian Schad. Jak pisze Tomasz Pindel, Roh postrzegał ten nurt jako połączenie magiczności z realizmem,

²⁹² Tamże, s. 85.

²⁹³ T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 23–30.

gdzie fantastyczne elementy współistniały z codziennymi sytuacjami, ukazując złożoną relację między codziennością a egzotyką. Kluczowym aspektem tego stylu jest zdolność do odnajdywania ukrytego uroku w zwykłych zdarzeniach, co sprawia, że nawet pozornie banalne aspekty życia nabierają głębszego znaczenia.

Realizm magiczny otwiera drzwi do zintegrowania konwencji realistycznej z elementami magicznymi, tworząc w ten sposób przestrzeń, w której sprzeczności stają się źródłem inspiracji. Ten nurt literacki pokazuje, że w nawet najzwyklejszej rzeczywistości kryją się niezwykle, istotne aspekty, które zasługują na uwagę. Warto zaznaczyć, że zanim Roh wprowadził termin „realizm magiczny” do dyskursu artystycznego, używał go Massimo Bontempelli, odnosząc go do literatury²⁹⁴.

Realizm magiczny zyskał niezwykłą popularność w XX wieku, szczególnie w literaturze iberoamerykańskiej. José Donoso wskazał, że choć kontynuowano tworzenie dzieł w tym stylu, krytycy zaczęli zarzucać im wtórność. Jednak realizm magiczny nie jest zjawiskiem ograniczonym tylko do pisarzy latynoamerykańskich. W XX wieku wpływy tego nurtu były również zauważalne w twórczości autorów spoza tego kręgu kulturowego. Wystarczy wspomnieć postacie takie jak Mark Helprin, Haruki Murakami (w dziełach takich jak *Tańcz, tańcz, tańcz* oraz *Kronika ptaka nakręcacza*), Mo Yan (*Obfite piersi, pełne biodra*), Olga Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*) czy Andrzej Stasiuk (*Opowieści galicyjskie*).

Zjawisko realizmu magicznego, po swoich pierwszych fazach ekspansji w literaturze iberoamerykańskiej, odrodziło się w dziełach autorów z różnych kultur. Katarzyna Mroczkowska-Brand zwraca uwagę na fenomen realizmu magicznego, wskazując, że warto zastanowić się nad tym, dlaczego nurt ten wciąż znajduje odzwierciedlenie w literaturze twórców z całego świata. Możliwe, że jego wyjątkowość polega na umiejętnym łączeniu elementów realistycznych, które są bliskie każdemu człowiekowi, z wątkami magicznymi, które wprowadzają do literatury nutę niezwykłości, tajemnicy i sacrum.

Wielu czytelników przyciągają fikcyjne historie, które przenoszą ich do fantastycznych światów pełnych magii (potworów) i niezwykłych wydarzeń. Jak podaje Frye:

Przed autorem, który się nią posługuje, staje techniczny problem nadania jej pozorów prawdopodobieństwa i wiarygodności, które byłyby do przyjęcia dla wyrafinowanych odbiorców. Kiedy mu się to udaje, powstaje nie realizm, lecz zniekształcenie realizmu, dokonane ze względu na strukturę. Takie zniekształcenie jest literackim odpowiednikiem redukowania przedmiotu do formy geometrycznej w malarstwie.

²⁹⁴ Tamże.

Frye przedstawia zasady narracyjne, którymi Szostak posługuje się świadomie. Tworzy literaturę wprawdzie nie masową, ale zjawiska ludowe występują u niego podane bezpośrednio w fabułach, a także tematyce utworów, jak np. w *Oberkach do końca świata* czy początkowych tomach fantastycznych (gdzie znaleźć można także odwołania do mitologii).

Interesującym odniesieniem w tym kontekście jest Freuda jako jednego z potencjalnych „filomitów” w jego lekturze *Króla Edypa*, gdzie postać Erosa z Platona odgrywa istotną rolę, jak pisze Bartłomiej Łopatka²⁹⁵. Dzieła Szostaka tworzą cykle, w których ewoluują jego techniki narracyjne. Pierwsza trylogia, smoczogórska, oscyluje wokół fantastyki, podczas gdy druga, krakowska, bywa określana jako realizm magiczny, łącząc w sobie elementy fantastyczne z historią alternatywną, osadzoną w krakowskiej rzeczywistości. *Poniewczasie* naturalnie nawiązuje do wcześniejszych powieści, takich jak *Sto dni bez słońca* i *Wrózenie z wnętrzości*, co podkreśla wspólne wątki i postaci, które pojawiają się w różnych epizodach twórczości autora.

Warto zwrócić uwagę na *Chocholy* i ich związek z twórczością Wyspiańskiego. Termin *Chochół* w kontekście utworu Szostaka wydaje się nie tylko nazwiskiem rodziny z Krakowa, ale także subtelną grą odniesień do polskiej literatury klasycznej i dzieł samego autora. *Wesele* niesie za sobą klimat wiejskiej celebracji: muzykę, tańce i polskie tradycje. Jakże więc mogła nazywać się rodzina, w której wżenili się weselni muzycanci z *Oberków do końca świata*?

Pojawił się (...) kilka razy w Dobrym Kocie, nigdy nie wszedł na scenę, mimo wielu zaproszeń do wspólnych jam session.

- Miałeś kiedyś raka?

Koziół wracał zza baru (...).

- Rak pustelnik, skorupiak – wyjaśnił, widząc moją minę (...) (Ch, 147).

Bar w *Chocholach* nosi nazwę Dobry Kot, co z kolei nawiązuje do prawdziwego imienia i nazwiska pisarza.

Część I

ARCHE

Przez całą noc wędrowałem po snach moich bliskich.

²⁹⁵ B. Łopatka, „Chocholy. Krakowski realizm magiczny”, *Książki. Polter.pl*, dostęp: 19.08.2023, <https://polter.pl/ksiazki/Chocholy-c30621>.

Cicho i boso snułem się po całym Domu, nawiedzając kręte korytarze, kolejne schody i pokoje; skrzypiące antresole i zastawione książkami galerie; przedpokoje pełne niepotrzebnych mebli i zagracone składy zapomnianych przez wszystkich pamiątek; krążyłem po całej kamienicy, od grobowców w piwnicach po kaplicę na strychu (Ch, 5).

Jednak Szostak sięga po *Wesele* nie tylko dla zabawy aluzjami. W obu dziełach muzyka odgrywa ważną rolę, a Chochołowie tworzą własny, chocholi taniec. W dosłownym sensie są opętani dźwiękami: bezimienny bohater, nazwany „bratem mniejszym”, uzależnia się od oberków, będących pasją jego zaginionego starszego brata; ich ojciec, zafascynowany muzyką koptyjską, ulega nieszczęśliwemu wypadkowi, który prowadzi do jego śpiączki. Klub muzyczny zyskuje znaczenie jako centrum ruchu oporu. Odpowiedzi na pytania stawiane przez bohaterów trylogii krakowskiej często znaleźć można w twórczości filozoficznej Kota, na przykład w *Myśleniu dramatycznym*:

§ 1. Pytanie o myślenie

Pytanie: „czym jest myślenie?” jest być może najbardziej podstawowym pytaniem filozoficznym. Wszystkie inne pytania filozoficzne pojawiają się bowiem w tym, co nazywamy myśleniem. W myśleniu pojawia się pytanie o *arche (e pochylone!)*, o idee, o substancję, o byt, bycie i człowieka. Wydaje się zatem, że filozofia powinna ciągle wracać do tego, czym jest myślenie. To podstawowe pytanie nie jest tylko pytaniem o metodę, o to, jak człowiek myśli i jak znaleźć kryteria poprawnego myślenia (MD, 9).

Równocześnie Chochołowie są również uwięzieni w metaforycznym tańcu: brat mniejszy nie kontroluje swojego losu, a cała rodzina żyje w psychicznej izolacji, z której ani nie potrafi, ani nie chce się wydostać. Ich Dom, na poły magiczny, złożony z pokoi, korytarzy i schodów, jest przestrzenią, w której, mimo bliskich więzi krwi, nie ma komunikacji ani wzajemnego wsparcia. Wspólne nazwisko zastępuje prawdziwą bliskość, a nastrój wpływa na ich zachowania do tego stopnia, że opracowują własną psychologiczną „teorię nastrojów”.

Dom żył przedświątecznym napięciem, na korytarzach napierały na siebie przeciwstawne nastroje, jak to zwykł określać Bartek, wyżej i niżej ustalały linie frontów. Zakrzętanie i rozleniwienie, oczekiwanie i nuda. Kuchnia opustoszała, wczorajszy rozgardiasz został starannie wymieciony. Wszystko przygotowane, ryby usmażone, barszcz robi się przed samym podaniem, żeby nie stracił koloru (Ch, 51).

Podobieństwa do *Wesela* można dostrzec również w konstrukcji obydwu utworów, które z czasem przechodzą od realistycznych opisów do coraz bardziej fantastycznych kręgów.

Zarówno w *Weselu*, jak i w *Chocholach* mity stanowią istotny element fabuły. W *Weselu* mity narodowe wkraczają do świata realnego, przekształcając go, jak na przykład postać Wernyhory, która inspiruje Gospodarza do zwołania powstania. Natomiast w *Chocholach* mity wprost kreują Kraków; brat mniejszy jako przewodnik, posiada z nimi bezpośredni kontakt, a później odkrywa moc tworzenia nowych miast. To, co z pozoru może wydawać się jego psychologicznym zaburzeniem – opowiadanie zagranicznym grupom różnych wersji nieistniejącej historii polskiego śpiącego króla – po pewnym czasie ukazuje się jako sposób na karmienie Krakowa mitami. Kiedy miasto traci te opowieści, dosłownie umiera: jego struktura się rozpada, mieszkańcy znikają, a budynki ulegają zniszczeniu.

Babcia Marysia sprowadziła się do Domu niedługo po śmierci swego męża, dziadka Józefa Wichra, który zmarł w 1993 roku. Z początku nie chciała słyszeć o przeprowadzce, myśl o zmianie miejsca zamieszkania, o konieczności osuwania na starość nowych, obcych przestrzeni przerażała ją bardziej niż perspektywa samotnej starości (Ch, 86).

Jednak *Chocholy* są samodzielną powieścią, która różni się klimatem i przekazem od *Wesela*. Pozostawiają po sobie wyraźny ślad, mimo że autor nie stawia czytelnika w obliczu spraw ostatecznych. To „miękką” powieść, skoncentrowana na ludziach, napisana z ogromną wrażliwością. Szostak zwraca naszą uwagę na sprawy, które akceptujemy w życiu: od kuzyna-nieudacznika, przez ojca w śpiączce, po członków rodziny, z którymi nie chcemy dzielić się swoimi intymnymi sprawami, mimo że staramy się ich zrozumieć. Motywują nas drobne uniki, niezadane pytania, czy niechciane przysługi. W powieści nie ma nikogo, kto byłby całkowicie wolny od tych problemów, co sprawia, że można zidentyfikować się z tą historią.

Wróćmy do cyklu fantasy o Smoczogórach. Fabuła pierwszej powieści cyklu *Wichry Smoczogór* koncentruje się na przygodach gęślarza imieniem Berda, pochodzącego ze znamienitego rodu Kościanów²⁹⁶. W każdym rodzie Smoczogórskim gęślarz pełnił rolę strażnika tradycji, której przesłanie miał obowiązek przekazać przyszłym pokoleniom. Niezbędne umiejętności i wiedza były przekazywane z mistrza na ucznia, wybieranego spośród rodaków. Najcenniejszym skarbem tradycji były nuty odwiecznej pieśni, skrywające w sobie wielką mądrość.

Chociaż gęślarze odgrywali ważną rolę w społeczności, żyli na uboczu, nie angażując się bezpośrednio w codzienne życie. Berda z początku odczuwał to jako wyobcowanie, co potęgowało jego trudności w odnalezieniu się w ustalonych rolach społecznych. O jego braku

²⁹⁶ P. Konecki, *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców...* dz. cyt., s. 100.

przystosowania dowiadujemy się podczas spotkania z Ceremgą, doświadczonym górale, który pełnił rolę dowódcy pasterzy. Berda w młodości często odwiedzał Ceremgę, aby uczyć się od niego sztuki wypasu owiec.

Ceremga podkreśla, że czas spędzony razem nie poszedł na marne, bowiem Berda dojrzał i przeszedł z etapu dzieciństwa w świat mężczyzn pod okiem doświadczonego krewnego. Mimo to, Berda odróżnia się od swoich rówieśników, między innymi dlatego, że nie zakłada rodziny.

Jak mi często mówi, że kiedy chłopu smutno, to powinien sobie babę wziąć i do gazdowania się zabrać. Smutek odejdzie, a jakby kłopoty przyszły, to będzie nareszcie wiedział, za co. A ja jakoś nie potrafię. (WS, 67)

Opis postaci i jej losów oraz powiązań z mitologią i tradycją dodaje głębi interpretacyjnej, wskazując na kompleksowość ludzkich doświadczeń i związków z dziedzictwem kulturowym.

- Dziwne to jest, że tradycje tej ziemi noszą i przechowują ci, którzy są daleko od niej.
- Ano dziwne. Ale cóż poradzisz? Ani juhasi, ani gazdowie czasu na to nie mają.
- I to właśnie wy, gęślarze, co pewnie kozy wydoić nie potraficie, pokazujecie im, jak żyć, by być górale (WS, 67).

W *Wichrach Smoczogór* widoczny jest motyw powieści o dojrzewaniu. W miarę rozwoju fabuły Berda stopniowo przyjmuje rolę gęślarza Kościanów oraz kontynuuje dziedzictwo swojego mistrza, Rysia, który staje się dla niego symbolem ojca. Rysio odgrywa kluczową rolę w interpretacji rzeczywistości, wytyczając idealny stan rzeczy – wskazuje, jak powinno być i jak się rzeczy mają. Dzięki temu Berda rozwija się w kierunku swojego przeznaczenia.

Tradycja w tej opowieści jest nie tylko podporą, ale także źródłem siły, umożliwiając bohaterowi odzyskanie nadziei i energii potrzebnej do realizacji celów. Ostatecznie, wraz z przyjaciółmi, Berda dociera na stoki Mogielnicy, gdzie przy pomocy odwiecznej melodii – będącej skarbem tradycji – uwalnia Śmierć. Nie kończy się na tym – dzięki Berdzie Śmierć zyskuje nową formę młodości i piękna.

Gęślarz, jako strażnik tradycji, przez internalizację wartości kulturowych nabywa mądrość, co pozwala mu nie tylko wypełnić swoją rolę, ale również wykazać się wielkością,

otwierając tradycję na nowe wyzwania. Berda nie tylko oddaje hołd historii swojego ludu, ale również tworzy nowy rozdział w jego narracji.

Berda, poza zrealizowaniem swoich zadań, przekracza oczekiwania, osiągając dojrzałość oraz przejmując rolę Rysia. Postanawia jednak iść dalej, korzystając z rad wieszczunki Sowy. Ostatnia postać, którą napotykają wędrowcy, przypomina archetyp króla-mędrca z atrybutami władzy, takimi jak kamienny tron i czerwony atlas, oraz mądrości – potężnej białej brody. Jego władza nad wichrami kojarzy się z mitologicznym Eolem, lecz okazuje się, że jest on tylko posłańcem Jedyne. Co więcej, odkrywa, że jest ojcem Gajdy, dziecka zmarłej góralki, co wpisuje się w schemat mitycznych herosów, posiadających dwóch ojców – nadprzyrodzonego i przybranego.

Postacie w utworze ujawniają cechy herosów z mitologii, a szczególnie wyróżniają się idealnymi cechami syna i ojca. Silne podkreślenie tej relacji, będącej fundamentem społeczności rodowej, formuje obraz zidealizowanego patriarchatu, osadzonego w tradycji i rządzącego logosu.

Powieść *Wichry Smoczogór* doskonale ilustruje proces dojrzewania i odnajdywania swojej tożsamości w kontekście tradycji oraz relacji międzyludzkich. Berda jako bohater przechodzi złożoną drogę, łącząc wartości kulturowe z osobistym rozwojem, co czyni jego historię uniwersalnym przesłaniem o odpowiedzialności i przekazywaniu dziedzictwa.

Nieustannie zmieniająca się scena, niejednoznaczny status ontologiczny oraz przytłaczające wręcz zwielokrotnienie – te charakterystyki krakowskiego przestrzennego obrazu jawią się jako kluczowe dla zrozumienia całokształtu *Chocholów*, jak pisze Aleksandra Łozińska²⁹⁷. Oniryczna poetyka, obecna w tej powieści, nie służy jedynie do tworzenia wizerunku miejskiego. Poprzez nią autor dotyka także zagadnień związanych z tożsamością jednostkową i rodzinną, badając ich wzajemne oddziaływania oraz relacje z przestrzenią. Tytuł, nawiązujący do motywu chocholego tańca, przywołuje również temat snu i transu w kontekście narodowościowym.

Osuwam się w sen. I zaczynam śnić nieistniejące Krakowy, których śnione ulice przemierzam, odkrywając nieznane mi zakamarki i zaułki. Zapuszczam się w nieodwiedzane na jawie dzielnice, zdumiony, że tak wielkie połacie miasta umykały dotychczas mojej uwadze. Odkrywam widmowe kościoły i labiryntowe, niewiedzane wcześniej pałace. [...] Śnione

²⁹⁷ A. Łozińska, *Od subiektywnej topografii po mitologię narodową – miasto oniryczne w „Chocholach” Wita Szostaka*, „Maska” 2016, nr 30.

Krakowy następują jeden po drugim, gubię się w nich i roztapiam, zanurzam się w wąskich uliczkach i wynurzam na drugim końcu miasta, łapiąc powietrze wielkimi haustami.

Postrzeganie miasta sprowadza się do perspektywy głównego bohatera, którego imię pozostaje nieznane²⁹⁸. To właśnie ta osobista perspektywa kształtuje sposób, w jaki postrzegane są otaczające go miejsca. Obraz miasta jest ściśle związany z wydarzeniami w życiu mężczyzny oraz jego bliskich. Na początku powieści Kraków przedstawiony jest w sposób realistyczny, jednak wraz z rozwojem akcji przechodzi określone przemiany, co nadaje mu cechy różnych metropolii, najlepiej odzwierciedlających aktualną sytuację rodziny Chochołów. W miarę zanikania więzi między członkami rodziny, miasto również ulega erozji, co prowadzi do jego całkowitego rozpadu.

Powieść zaczyna się tuż przed świętami Bożego Narodzenia, podczas gdy rodzina głównego bohatera, wielopokoleniowa i zamieszkująca w jednym budynku zwanym Domem, z ogromną starannością przygotowuje się do świąt. Poznajemy poszczególnych członków rodziny, którzy kultywują tradycje specyficznie mieszczańskie i inteligencji, dla których ród, a nie tylko rodzina, odgrywa kluczową rolę²⁹⁹. Już od samego początku widoczna jest jednak pewna sztuczność relacji pomiędzy Chochołami – brak głębszych więzi emocjonalnych i niedopowiedzenia zostają przyćmione przez wzajemnie pielęgnowaną wspólnotowość tradycji świątecznych. W tym kontekście Kraków, przedstawiony w sposób realistyczny, staje się istotnym tłem dla narracji, w której intelektualne i mieszczańskie normy obyczajowe zajmują centralne miejsce.

Szczyt popularności subgatunku fantastyki socjologicznej przypadł na lata 80. XX wieku. Z tego powodu pojawienie się nowej pozycji w tym obszarze wydawniczym rodzi potrzebę analizy podobieństw i różnic z aspektami socjologicznymi, a także odsuwania na dalszy plan czysto literackiej wartości, która nie odgrywa głównej roli w badaniach nad społeczeństwem, jak pisze Marcin Choszczyński³⁰⁰. Przykładem takiej pracy jest antologia opowiadań futurystycznych pod redakcją Daniela Odiji zatytułowana *UTOPAY. Przyszłość wystawia rachunek*, która składa się z 26 krótkich form literackich, w tym nowel i opowiadań. Każdy z autorów zaprezentował jeden tekst. Tytuł antologii, dobrze oddający szersze zjawisko utopistyki, został przez redaktora i jednocześnie jednego z autorów, Daniela Odiję, przemysłany. *UTOPAY*, według niego, odnosi się do utopijnych koncepcji płatności, co w

²⁹⁸ Tamże.

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ M. Choszczyński, rec. D. Odija (red.), *UTOPAY. Przyszłość wystawia rachunek. Antologia opowiadań futurystycznych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2023, nr 2 (262).

luźnym tłumaczeniu można interpretować jako „utopijne płatności”. Dodatkowo, wystarczy spojrzeć na tytuł, by zwrócić uwagę na jego brzmienie i skojarzenia z pojęciem „utopii”, które rozumiane może być jako marzenie o idealnym społeczeństwie, a także jako refleksja nad światem, który jeszcze nie istnieje.

Wit Szostak zaprezentował utwór *Pan Dorożkiewicz*. Futurystyczne wizje przyszłości, poza walorami literackimi, oferują interesujące spojrzenie na multilinearny rozwój. Tematy poruszane w poszczególnych tekstach z obszaru badań nad przyszłością stają się solidną podstawą do szerszych pytań dotyczących zastosowania tej literatury w analizach socjologicznych. Można poruszyć kwestie dotyczące połączenia perspektyw literackiej i naukowej, takie jak: co nowa praca wnosi do refleksji społecznej i socjologii; jakie nowe pola poznawcze odkrywa; czy jej kontekst i konwencje mogą być wykorzystane w dydaktyce; czy jest to materiał aktualny.

Tekst Szostaka zgrabnie transportuje czytelników do alternatywnego świata przyszłości, w którym występują procesy znane już z obecnych czasów. Te utwory nie są jedynie fikcją, ale raczej prognozowaniem konsekwencji aktualnych warunków. Wizje przyszłości przedstawione w opowiadaniu mogą być związane z zagadnieniami analizy socjologicznej, w szczególności ze zmianą społeczną i globalną periodyzacją społeczeństw. Z drugiej strony, socjologia akademicka dostarcza narzędzi teoretycznych, które pozwalają analizować społeczne antycypacje obecne w literaturze. Pojęcia takie jak struktura, zróżnicowanie społeczne, systemy stratyfikacyjne oraz reguły awansu czy dystrybucji zasobów są kluczowe do zbadania, na ile poszczególne opowiadania nasycone są wątkami socjologicznymi. Co więcej, antologia odkrywa nowe obszary praktyk społecznych, które mogą być wykorzystywane w dydaktyce socjologicznej jako uzupełnienie tradycyjnych zajęć, takich jak analiza struktur społecznych.

W kontekście opowiadania warto wrócić do drugiego tomu trylogii krakowskiej. Szostak w *Dumanowskim* przedstawia dwa procesy: mitotwórstwa oraz degradacji mitu, co wpływa na strukturę powieści fantasy³⁰¹. Postać głównego bohatera zyskuje status niemalże bóstwa w tradycji ustnej, co jest istotą budowania mitów. Jego historia znajduje również odzwierciedlenie w spisanych relacjach opracowywanych przez historyków, co paradoksalnie wpływa na sam mit, gdyż „piśmienność zamienia żywe doświadczenie oralnej narracji w obiektywną, subiektywną wypowiedź”. Konfrontacja różnych wersji losów niezwykłego

³⁰¹ K. Ossowska, „Dumanowski” Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 2017, nr 16, s. 77–96.

bohatera skłania czytelników do racjonalizacji faktów i eliminowania nieprawdopodobnych elementów, co z kolei osłabia sacrum mitu.

[1]

Wszystkie opisane tu historie wydarzyły się naprawdę, choć nieco inaczej, co jednych może napęlić radością, a innych niewysłowionym żalem (D, 7).

Warto zauważyć, jak niezwykle charakterystyczne dla Szostaka jest zastosowanie kompozycji narracyjnej, w której Dumanowski jawi się zarówno jako wielki wódz, bohater narodowy, ale i postać o skomplikowanej, wielowymiarowej biografii. W opowieści autor przywołuje zbiorowy obraz żałoby, ukazując Dumanowskiego w kontekście społecznym.

Hagiografia, jako gatunek piśmiennictwa, ma znaczący wpływ na sposób, w jaki autor prezentuje losy swojego bohatera. Nieprawdopodobne narodziny oraz długowieczność Dumanowskiego, wokół których krąży wiele legend i spekulacji, jednocześnie wzbogacają narrację, jak i podważają jej autentyczność. Wartość literacka tej opowieści polega na równoczesnym ukazaniu fikcyjnych i rzeczywistych wydarzeń, które splatają się w niebanalny sposób i wprowadzają czytelnika w świat, gdzie magia i realizm tworzą nową jakość.

[2]

Kiedy umarł, płakali wszyscy, choć każdy z innego powodu.

Płakał naród, który utracił wielkiego męża stanu; płakali nieliczni krewni, z trudem przez łzy rekonstruując wątpliwe pokrewieństwo; płakali dawni przyjaciele, wyężdżając swą starczą pamięć w poszukiwaniu cieni wspólnie spędzonych chwil; płakały prawnuki jego znajomych, zdziwione, że odszedł ten, który od wielu lat żył już tylko w legendzie; płakały krakowskie świtezianki, od pokoleń noszące pod sercem ciepłe wspomnienia jego dobroci; płakały wdowy obdarzone niegdyś jego względami, a także dorosłe dzieci owych wdów; płakali wszyscy wyznawcy mitycznego herosa Józafata i jego bohaterskich czynów; płakali dłużnicy i wierzyciele; płakali ministrowie, płakał prezydent, płakali generałowie i pułkownicy; płakał prosty lud, ocierając łzy wśród listopadowych mgieł; płakali biografowie; płakał cały Kraków i cała Polska; płakała osierocona Republika (D, 7).

Powieść opiera się w dużej mierze na informacjach dostarczanych przez historyków, takich jak Kajetan Kogucki, Jan Nepomucen Ćwikliński oraz Klemens Tumidajski.

[4]

Józafat Dumanowski zapadł w pogodny sen, który przeprowadził go do krainy umarłych, zaraz po tym, jak Wit Chodnikiewicz obwieścił mu radosną nowinę o odrodzeniu Rzeczypospolitej Polskiej. Był 11 listopada i do krzeszowickiego pałacu zadzwonił z Warszawy sam marszałek Piłsudski, który kiedyś przez wiele miesięcy tam się ukrywał, prowadząc z Dumanowskim długie i męczące ich obydwu rozmowy o Polsce (D, 9).

Taki zbiór danych tworzy swoistą kakofonię faktów, które zamiast budować spójną opowieść o losach Dumanowskiego, raczej ukazują proces formowania legendy otaczającej niezwykłego człowieka.

Tweed

Na przestrzeni wieków odzież – ogólnie mówiąc o różnych rodzajach ubiorów, strojów czy kostiumów – zyskała wiele ról, stając się jednym z najważniejszych wyznaczników kulturowych³⁰². Ubrania, w swojej złożoności zarówno diachronicznej, jak i synchronicznej, pełnią wiele funkcji. Oprócz ich praktycznego, użytkowego wymiaru, odzież jest także nośnikiem symbolicznych znaczeń, które jasno określają społeczną rolę jednostki w danym momencie. Odzwierciedlają one również akceptację lub sprzeciw wobec obowiązujących norm wartości i dominujących wzorców kulturowych.

Wydawać by się mogło, że wyróżnianie materiału w badaniu literaturoznawczym prozy Szostaka nie do końca ma sens, jednak pisarz przekazał miłość do tweedu swoim bohaterom, tweed dopełnia więc obrazu fikcji Wita. Nawet blurb *Stu dni bez słońca* zawiera cenną informację: „Ubrany w tweed”, a zdanie to zostaje opatrzone odpowiednią fotografią. W jednym z felietonów miesięcznika „Znak” autor wyznał: „Tak, oglądam seriale dla samego tweedu, szukam produkcji tweedowych, pachnących wełną, migoczących wzorami i splotem tkanin. Dla tweedu potrafię wybaczyć wiele, w zasadzie wszystko. Czasem wyłączam głos, by nie cierpieć, i podziwiam tweed”³⁰³. Bohaterowie Szostaka chętnie chadzają wystylizowani, co tylko pomaga im wejść w role, do których pretendują. Lesław Srebroń (SDbS) tak bardzo stara się wyglądać na wykładowcę akademickiego, że staje się jego karykaturą.

³⁰² B. Bigaj-Zwonek, I. Kaczmarzyk, M. Stankiewicz-Kopeć, *Strój, ubiór, kostium jako symbole kulturowe*, „Perspektywy Kulturowe” 2023, nr 43.

³⁰³ W. Szostak, „W odcinkach. Najważniejsze”, „Znak” 2018 <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/w-odcinkach-najwazniejsze-tweed-wit-szostak/> (dostęp: 24.07.2023).

W filozoficznych i kulturowych rozważaniach nad naturą człowieka często podejmowane są różnorodne interpretacje jego istoty³⁰⁴. Rzadko jednak kieruje się pytanie o to, w jakim stopniu człowiek jest ubrany lub nagi, a jego ubiór, który można określić jako drugie ciało, pozostaje często poza zainteresowaniem, jak pisze Grażyna Bobilewicz.

Nieliczni myśliciele, tacy jak Artur Schopenhauer, wnikliwie analizowali związek między ciałem a odzieżą, jednakże jego ocena ubioru była jednoznacznie negatywna. Schopenhauer postrzegał odzież jako symbol nieszczerości i zakłamania, uznając ją za czynnik, który niszczy naturalne zachowania człowieka. Jak twierdzi Bobilewicz, w przeciwieństwie do niego, inni filozofowie, w tym Richard Miiller-Freienfels, podkreślali znaczenie ubioru jako istotnego przedmiotu badań zarówno filozoficznych, jak i naukowych, równorzędnego z analizą świata roślin i zwierząt.

Niezależnie od tego, czy mówimy o pełnych strojach, czy ich pojedynczych elementach, odzież, mimo swojej materialności, jest nasycona wartościami niematerialnymi — estetycznymi oraz znaczeniami symbolicznymi. Przekazują one (często w sposób bardziej lub mniej bezpośredni) tożsamość, przekonania oraz przynależność do określonych grup kulturowych, społecznych, zawodowych czy subkulturowych. Można powiedzieć, że odzież ma moc zarówno hierarchizacji, jak i egalitaryzacji: może wyróżniać jednostkę na tle innych lub umożliwiać jej zatarcie różnic, reprezentować społeczny prestiż lub oddawać pozycję niższą w strukturalnej hierarchii danej społeczności.

Ponadto, odzież wyraża pragnienia, tęsknoty i aspiracje swoich nosicieli, a także uczestniczy w dyskursie pomiędzy ośrodkami kulturowymi a ich peryferiami³⁰⁵. Współczesne zjawisko coraz silniejszego zwrotu ku etnicznym źródłom identyfikacji jest przykładem tego, jak odzież może stać się narzędziem refleksji nad tożsamością i relacjami z otaczającym światem. W ten sposób ubranie staje się nie tylko praktycznym elementem życia codziennego, ale także istotnym medium kulturowym, które odzwierciedla i kształtuje nasze społeczne, kulturalne i osobiste narracje.

Z chwilą, gdy człowiek zaczął zasadniczo różnić się od innych organizmów, przywdziewając odzież, nadał jej wiele funkcji, m.in. estetycznych, ochronnych, ceremonialnych oraz artystycznych³⁰⁶. Spośród nich najbardziej istotna była funkcja

³⁰⁴ G. Bobilewicz, *W pelerynie, w surducie i w chitonie. Strój artysty na przełomie dwudziestego stulecia* https://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/11/bobilewicz_w_pelerynie_1998_text.pdf [dostęp 22.05.2024].

³⁰⁵ B. Bigaj-Zwonek, I. Kaczmarzyk, M. Stankiewicz-Kopeć, *Strój, ubiór, kostium...* dz. cyt.

³⁰⁶ G. Bobilewicz, *W pelerynie, w surducie i w chitonie...* dz. cyt.

komunikacyjna. Ubiór stał się nośnikiem różnorodnych komunikatów, które mogły przyjmować różne formy i intensywności. W kulturze zachodniej strój traktowany był jako bezpośredni komunikat, kształtujący się na podstawie wyborów związanych z odgrywanymi przez człowieka rolami zawodowymi, społecznymi oraz przynależnością do określonej klasy. Ubiór stał się zatem wyrazem statusu społecznego, wskazując na zamożność lub ubóstwo noszącego. Cechy charakterystyczne dla strojów różnych grup społecznych czy epok dostarczały informacji o wartościach, gustach oraz nastrojach ludzi żyjących w danym czasie i miejscu – w średniowieczu na przykład kolory odzieży pełniły funkcję komunikacyjną, sygnalizując status i przynależność.

Funkcja komunikacyjna ubioru stawiała się szczególnie widoczna w przestrzeni publicznej. W starożytności miejsca takie jak agory czy rynki, w średniowieczu dwory i teatry, a później ulice czy kawiarnie, były arenami, gdzie strój manifestował status i osobowość jednostki. To, co nosimy i w jaki sposób to prezentujemy, nie jest przypadkowe; odzież mówi o tym, jak postrzegamy siebie, ale również o tym, jak pragniemy być postrzegani przez innych. Jednak związki te są często skomplikowane i niejednoznaczne, co stanowi wyzwanie w codziennym życiu.

Analiza ubioru jako formy komunikacji nie byłaby pełna bez uwzględnienia jego możliwości maskowania tożsamości. W życiu każdy człowiek odgrywa różne role i przywdziewa odpowiednie „maski”, aby dostosować się do sytuacji. Strój pełni w tym przypadku funkcję nie tylko komunikatywną, ale także wprowadzającą w błąd lub wywołującą lęk. Można go rozumieć jako wyraz dążeń do przekształcenia wewnętrznej rzeczywistości oraz ukrycia prawdziwej natury. Kolor i krój odzieży odgrywają tu kluczowe role, wyrażając wnętrze noszącego, ale także je zasłaniając.

Problemy społeczne i polityczne

Po transformacji ustrojowej w 1989 roku polskie społeczeństwo przeszło znaczące przemiany. Zmieniając się z nowoczesnego świata w ponowoczesny, zaczęło kłaść duży nacisk na aspiracje edukacyjne, rozwój badań naukowych oraz komunikację masową³⁰⁷. Nowe nastawienie otworzyło drzwi do różnorodnych przemian w wielu dziedzinach życia społecznego, a jednym z najważniejszych obszarów była literatura. Warto zadać pytanie, jakie

³⁰⁷ A. Matwiejczuk, P. Matwiejczuk, *Literatura polska i psychoanaliza wobec problematyki tożsamości po 1989 roku*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2022, nr 8 (17), s. 264.

zmiany w literackiej twórczości miały miejsce po 1989 roku. Odpowiedź na to pytanie jest skomplikowana, gdyż wynika z różnorodnych czynników wpływających na pisarzy oraz ich twórcze poglądy. Fikcja może być również narzędziem do interpretowania problemów społecznych i politycznych, takich jak nierówność społeczna, dyskryminacja, wojny czy korupcja, jak piszą Agnieszka i Patrycjusz Matwiejczukowie. Szostak porusza tematy polityczne na przykład w *Posłowie*:

Trzeciego dnia po ogłoszeniu wyników wyborów, w chłodne listopadowe przedpołudnie, senny, lecz skupiony od wielu godzin chłopiec, którego, skrytego w cieniu dzwonu miejskiej kampanili, nawet najbystrzejszy wzrok nie mógłby dostrzec wśród chmur, zobaczył na horyzoncie nad drogą obłok, który w suchej porze letniej mógłby zostać wzięty za pył z szosy i okolicznych pól, ale w jesieni mógł być tylko mgiełką poderwanej z nawierzchni przez koła samochodów wilgoci, nieomylnie zwiastującej nadciąganie konwoju ciężkich aut, które chłopiec zobaczył dopiero w kilka chwil później, dobrze słysząc pracę ich silników, nakładające się na siebie odgłosy wielu motorów, narastające z każdą sekundą zbliżanie się ciężarówek wypakowanych meblami i samochodów osobowych, już prywatnych po zdaniu służbowych limuzyn, wypakowanych licznymi rodzinami posłów, senatorów, ministrów, wiceministrów i dyrektorów departamentów w randze wiceministra (Posłowie, 7).

Autor przyznał, iż często wartości ważne dla ludzi nie są tymi ważnymi dla niego, co najlepiej obrazuje jego podejście do fantastyki, czyli gatunku, dzięki któremu zadebiutował (opowiadanie opublikowane w „Nowej Fantastyce”). Trzy pierwsze powieści są zupełnie oderwane od tego, co czytelnicy otrzymują regularnie od czasu trylogii krakowskiej. „Obracając się przez wiele lat w środowisku fantastyki, widziałem, że wielu przyciąga egzotyka i atrakcyjność zewnętrzna, kostiumowość tego świata, np. islandzkich sag. Dla mnie nie jest to w ogóle istotne”³⁰⁸.

Pewnie jest jakiś katalog moich obsesji i ja do tej samej rzeki próbuję wchodzić na różne sposoby i poprzez szukanie nowych form i języków próbuję dotrzeć do czegoś nowego, co w poprzednich formach nie mogło się ujawnić. Tak się rodzą podobieństwa między moimi książkami. To jest motyw ojca, domu, ale też bohatera, który wydaje się być odległy – narratorowi, innym bohaterom i tym samym czytelnikowi³⁰⁹.

Szostak przyznaje się do fascynacji twórczością Tolkiena, ale przyznaje się także do odwrotu od niej. Błoński pisze o ogłupiającej mocy kultury obrazkowej, będącej ucieczką od

³⁰⁸ Tamże.

³⁰⁹ J. Koźbiel, *Dynamika istnienia...* dz. cyt., s. 82.

rzeczywistości, „zamykaniem się w miałkiej przypadkowości”³¹⁰.

Niektóre dzieła Szostaka pozostają niedokończone, jak *Posłowie*:

Tu manuskrypt się urywa.

Autor zostawił te 8 zdań i ani słowa więcej. Możemy tylko sobie wyobrażać, jak wyglądałaby powieść, którą otwiera powyższa sekwencja. Ile bym dał, by poznać resztę, by zanurzyć się w świat Wolibrodu i podążać za meandryczną składnią, zdaniami, które przybliżają i oddalają opowiadaną historię, krążąc wokół punktów węzłowych i nie pozwalając na ani jeden moment wytchnienia. Ale w tej chwili zdaję sobie sprawę, że popełniam błąd. Czytając początek, zakładam koniec. Istnienie początku daje przecucie końca, przeświadczenie, że istnieje ciąg dalszy. To czytelniczy nawyk, ugruntowany przez lata: wiemy doskonale, że następna strona i kolejne pokryte są farbą drukarską, kolejne litery składają się w słowa, słowa w zdania, zdania w akapity, te zaś w rozdziały. Początek powieści jest jak wystająca spod szafy kartka: widoczny trójkąt zapowiada cały prostokąt (*Posłowie*, 8).

Chocholy to przede wszystkim opowieść o ludziach, ich emocjach i relacjach. Szostak, będąc znakomitym obserwatorem, ukazuje życie postaci poprzez krótkie rozmowy, gesty i odruchy, które oddają prawdę ich doświadczeń. Zwłaszcza postać narratora, który zmaga się z kompleksem w stosunku do nieobecnych bliskich – ojca w śpiączce i starszego brata – jest głęboko osadzona w tej rzeczywistości. Brat mniejszy poszukuje własnej tożsamości, konfrontując się z nieobecnością bliskich, co sprawia, że staje się postacią bliską czytelnikowi. Mniejszy brat funkcjonuje jako doskonały obserwator: pozbawiony osobistych cech, wydaje się mieć zdolność do wnikliwego analizowania otoczenia. Jednocześnie, nie podejmuje żadnej aktywności – swoje sądy na temat innych opiera jedynie na obserwacji, a nie na interakcjach czy rozmowach. Taki sposób myślenia prowadzi do sytuacji, w której nie zyskuje prawdziwej wiedzy o swoich bliskich – na przykład Zosi, którą rzekomo darzy uczuciem, ale nigdy nie zadał sobie trudu, by dowiedzieć się czegokolwiek o jej rodzinie. Z drugiej strony jest głęboko związany z Krakowem: jako przewodnik odpowiada za dostarczanie mitów i współtworzenie tego, co stanowi esencję istnienia miasta. Kiedy Dom i miasto ostatecznie upadają, bohater traci świadomość i budzi się na Rynku, odcięty przepaścią od reszty Krakowa. Aby móc na nowo zaistnieć, musi kolejno przyjąć tożsamość każdego domownika i wszystkich osób, z którymi wcześniej nie chciał się związać, licząc się z nimi, ale również definiując się w opozycji do nich. Dopiero gdy staje się każdym z nich, odzyskuje zdolność do tworzenia własnych wizji Krakowa. Ostateczny obraz Krakowa jest zupełnie inny: rozprasza się w kierunku wysp, a

³¹⁰ Z profesorem Janem Błońskim rozmawiają..., s. 12.

bohatera, w jego własnym mieście, otaczają serdeczni nieznajomi, którzy już nie tworzą jego rodziny. Nowe wyspy oraz miasta czekają na niego i Zosię.

Tytułowa postać z drugiego tomu trylogii krakowskiej, *Dumanowskiego* przychodzi na świat w przeddzień rozbiorów, a umiera 12 listopada 1918 roku. Dumanowski ulega przemianom, ale nie przystosowuje się do otaczających go ludzi, lecz do „ducha czasu” swoich epok. W pewnym momencie staje się napoleońskim żołnierzem, marzącym o pokonaniu zaborców, później awanturnikiem w szpitalu dla psychicznie chorych, a z czasem utalentowanym utracjuszem, pozytywistą, politykiem, mecenasem, mężem stanu, a w końcu eremitą i starcem. Jego postać, postrzegana przez czytelników, przypomina mieszankę znanych postaci zarówno historycznych, jak i literackich, takich jak Jacek Soplica czy Piłsudski. W każdej z ról jest jednak w pełni autentyczny, aczkolwiek jako mędrzec czuje się niepewnie. Trudno nazwać Dumanowskiego archetypem Polaka; raczej jest odzwierciedleniem różnych postaw Polaków w czasie 123 lat zaborów.

[18]

Jeden z biografów Józafata Dumanowskiego, obdarzony intuicją i fantazją, acz pozbawiony niestety niezbędnej w tej pracy skrupulatności i cierpliwości Kajetan Kogucki, tak opisywał postać Ojca Republiki:

„Był wysoki, choć zarazem niski; potężny, ale też na swój sposób drobny; przystojny, choć daleko mu było do pięknych rysów; ujmujący, ale zarazem szorstki; kulturalny wobec dam, ale też potrafiący rzucić grubym słowem; gruntownie wykształcony, acz prosty w sądach; obdarzony charyzmą, która wybijała go ponad przeciętność, ale też dzięki swej zwyczajności posiadający szczególny dar zniknięcia w tłumie. Taki właśnie był Józafat Dumanowski (D, 17).

Wit Szostak nie konstruuje alternatywnej historii w klasycznym literackim sensie. Autorowi nie zależy na szczegółowym przedstawieniu momentów, w których historia mogłaby potoczyć się inaczej. „Dumanowski w swoim życiu stworzył co najmniej tuzin własnych biografii (...) Doczekał się nawet trzech biografii, których żadnej nie autoryzował ani nie zdementował” – ujawnia, że istnieje co najmniej trzy wersje okoliczności jego narodzin, a „Według świadków Józafat Dumanowski w latach 1850–1860 umierał trzy razy”.

[28]

O pochodzeniu Józafata Dumanowskiego mówią wszystkie poważne encyklopedie. Te niepoważne należy spalić (D, 21).

Podobnie sytuacja wygląda z innymi kluczowymi postaciami związanymi z Dumanowskim – ich pochodzenie jest niejasne lub ich losy pozostają w sprzeczności z opowieściami samego bohatera (jedyne historie dwojga jego towarzyszy są przedstawione dość szczegółowo, co nie dziwi, gdyż mowa tu o Mickiewiczu i Słowackim).

[29]

Z narodzeniem Józafata Dumanowskiego było tak.

Wedle jednej z wersji, najczęściej podtrzymywanej przez Ojca Republiki, urodził się on w roku 1795, w przeddzień III rozbioru naszej kochanej Ojczyzny (...) (D, 21).

Temat związany z metafikcją i relacją między rzeczywistością a fikcją łączy się z zagadnieniem symulakrum, które było analizowane między innymi przez Jean'a Baudrillarda³¹¹. W swoim eseju *Precesja symulaków* odwołuje się on do obrazu z jednej z opowieści Borgesa, przedstawiającego sytuację, w której kartografowie Cesarstwa tworzą tak szczegółową mapę, że pokrywa ona całe terytorium, które miała reprezentować.

Baudrillard zauważa, że dziś problemem nie są naśladowania, sobowtóry lub kopie, ale symulacje, które nie odnoszą się do jakiegś rzeczywistości czy substancji, lecz wytwarzają „uzyskaną za pomocą modeli, nierzeczywistą, bezpodstawną realność”, nazywaną przez niego hiperrealnością. Można by ją określić jako doskonałą fikcję. W wyniku tego nastąpiło zamieszanie w podstawowych relacjach, takich jak różnica pomiędzy mapą a terytorium oraz pierwotność terytorium w stosunku do mapy. Mapa zaczyna funkcjonować niezależnie, stając się nie tylko odrębnym bytem, lecz także źródłem tego, co dotąd uznawano za jedyną rzeczywistość – terytorium.

Wydaje się, że inne przykłady przytoczone przez Baudrillarda, takie jak mapa, jaskinie w Lascaux czy Disneyland, nie w pełni oddają jego zamysł³¹². Wskazują one na obiekty i zjawiska, które są kopiami lub imitacjami odnoszącymi się do rzeczywistego świata. W tym przypadku referencja oraz mimesis nie znikają, lecz zapominają o swoim statusie, roszcząc sobie prawo do całkowitej niezależności oraz równorzędności względem rzeczywistości. To prowadzi do zamieszania w dotychczasowych opozycjach, takich jak rzeczywistość – fikcja, prawda – fałsz, wzór – obraz (odwzorowanie, reprezentacja). Borges idzie jeszcze dalej; jego fikcje mają z rzeczywistością niewiele wspólnego pod względem treści – ukazują różnorodne światy, zjawiska, prawa i postaci, ale w sposób, który odzwierciedla rzeczywistość w krzywym

³¹¹ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm*, dz. cyt., s. 176.

³¹² Tamże.

zwierciadło. Stanowią one metafory rzeczywistości, mimo iż są wytworem czystej wyobraźni, poruszając kwestie stanowiące problemy samej rzeczywistości. Z tego względu *Fikcje* Borgesa doskonale ilustrują pojęcie *simulacrum* według Baudrillarda.

Dumanowski nie jest bezmyślnym naśladowcą wydarzeń, a wręcz przeciwnie – jest kluczowym graczem, który zmienia bieg historii Księstwa oraz Republiki Krakowskiej. Wiele z jego inicjatyw kończy się niepowodzeniem (jak plan przeniesienia Stolicy Apostolskiej do Krakowa) bądź przynosi efekty odwrotne do zamierzonych (choćby osłabienie talentu wspieranych przez niego poetów młodopolskich), ale w świecie powieści wywołuje też ważne wydarzenia i staje się tematem wielu miejskich i wiejskich legend.

[30]

Wedle innej wersji pierwszy krzyk męznego Józafata rozległ się o świcie 3 maja 1891 roku, zwiastując jutrzynkę nadziei (D, 22).

Kraków w wydaniu Dumanowskiego zdaje się funkcjonować w oderwaniu od rzeczywistości – omijają go burze dziejowe, jak rabacja galicyjska czy Wiosna Ludów, co sugeruje, że albo nie miały miejsca, albo w żaden sposób nie wpłynęły na jego „martwą stolicę”. Ten stan stagnacji sprawia, że Mickiewicz, Tetmajer, Słowacki i Wyspiański zostają literacko stłumieni, realizując się w rolach birbantów, biskupów czy bankierów, mimo odczuwania niewykorzystanego potencjału twórczego. Ciekawym zjawiskiem jest to, że historia Polski w szerszym kontekście zdaje się powracać na swoje tory 11 listopada 1918 roku – mimo braku kluczowych dzieł takich jak *Pan Tadeusz*, *Dziady* III, *Kordian* czy *Wesele*. Tak więc życie Dumanowskiego wydaje się naznaczone niemożnością, a jego osiągnięcia, mimo lokalnych sukcesów, są wyolbrzymione i jałowe.

[31]

Wedle trzeciej wersji Józafat Dumanowski narodził się z nieznanego ojca i polskiej szlachcianki w dzień wiktoria raławickiej. Jego matka dała mu swe panieńskie nazwisko i ślubowała, że nikomu i pod żadnym pozorem nie wyjawia imienia ojca swego dziecka. Słowa dotzymała (D, 22).

W ten sposób zatarły się granice między tym, co rzeczywiste a tym, co fikcyjne: zarówno rzeczywistość, jak i przedmiot przedstawiany utraciły swoje pierwszeństwo i dominację, co sprawia, że nie istnieje punkt odniesienia umożliwiający określenie prawdy i

rzeczywistości³¹³. W miejsce tradycyjnego rozumienia rzeczywistości wprowadzono znaki, które odnoszą się tylko do siebie nawzajem.

[32]

Istnieją (...) różne opowieści o dzieciństwie Józafat Dumanowskiego. Biografom i historykom po dziś dzień nie udało się ustalić, która z nich jest prawdziwa (D, 23).

Simulacrum wykracza poza pojęcie sobowtóra, kopii czy ikony, gdyż odbija bardziej złożoną rzeczywistość. W przeciwieństwie do idola, który zasłania i zniekształca głębsze prawdy, obraz, który nie ma odniesienia do rzeczywistości, reprezentuje brak takiej głębszej esencji. *Simulacrum* odrzuca wszelkie powiązania z rzeczywistością i dąży do bycia jej alternatywną formą. Filozof wskazuje na postawę ikonoklastów, którzy nie dążą do niszczenia obrazów jedynie z powodu tego, że zniekształcają czy maskują ideę Boga, lecz dlatego, że „nie są obrazami, których status określa model oryginalny, ale jedynie doskonałymi *symulakrami*, ustawicznie promieniującymi swoim własnym urokiem”.

Można przypuszczać, że kluczowa psychoanalityczna tajemnica przedstawiona w *Poniewczasie* koncentruje się wokół symbolicznej roli „Ojca” dla Marcina juniora, którą w rzeczywistości odgrywa jego ciotka³¹⁴. Po przedwczesnej utracie matki to ona przejęła opiekę nad chłopcem i, co ważne, wciąż nie pełni roli zastępującej matkę, lecz raczej przyjmuje funkcję opiekuńczego ojca. Dążąc do zbudowania w Marcina niezależności i autonomii, jej poczynania mają wiele wspólnego z działaniami Ateny wobec Odyseusza; chociaż Laertes, ojciec Odyseusza, wciąż żyje, nie jest dla niego postacią kluczową. Ciekawym aspektem tej relacji jest to, że ciotka ma zawód nauczycielki, co dodatkowo umacnia jej pozycję w strukturze symbolicznej związanej z edukacją publiczną.

Relacja z Marcinem podejrzana. Po wstępnym przekomarzaniu rozdałem rolę, ja *logos*, on *mythos*. (...) Przyglądając się meandrowaniu tych dwu pojęć, uświadamiam sobie, że być może majaczyła mi na horyzoncie wizja spotkania. Dotarcie do punktu, gdzie *mythos* spotyka się z *logosem*. Przeraziła mnie ta nadzieja. (...) Myślenie mitu, opowiadanie myślenia. Być może trzeba szukać czegoś innego, *mythologosu*” (P, 325–326).

Marcin, podróżując emocjonalnie przez swoje wnętrze, zaczyna dostrzegać edypalne znaczenie relacji z ciotką, mimo że nie formułuje tego wprost w kontekście teoretycznym. Jego

³¹³ M. P. Markowski, *O symulakrach*, w: Tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 52–73.

³¹⁴ B. Łopata, „Chocholy. Krakowski realizm magiczny”, *Książki. Polter.pl*, dostęp: 19.08.2023, <https://polter.pl/ksiazki/Chocholy-c30621>.

wahania ukazują się w metaforycznej refleksji, w której pytanie o połączenie opowieści z dyskursem przypomina zmagania analizy z autoanalizą. W tej kwestii autor przywołuje filozofię Kota jako teoretyka w eseju *Filomit*³¹⁵, a to nawiązanie sięga głębiej niż tylko warstwy teoretyczne. W omawianych pracach obecne są także motywy katabastyczno-psychoanalityczne, które w *Poniewczasie* odkrywają warstwy opowieści w ich głębszym, archetypowym sensie: *Filomit* nie ogranicza się do powierzchni mitu, ale schodzi w głąb, przemierzając źródła narracji. W podobnym duchu wybrzmiewa Wiosna Schulza: „To zejście opowiedziane jest tu dosłownie, jako schodzenie do podziemi”.

W rozmowie z autorem, opublikowanej w zbiorze *Poza napisanym*, padły słowa, które mogą stanowić komentarz do światów stworzonych w jego nowych opowieściach. Powiedział, że obawia się łatwości, z jaką odpowiadamy na najtrudniejsze pytania oraz samozadowolenia, które towarzyszy zbieraniu odpowiedzi. Bohaterowie zmagają się z najprostszymi i jednocześnie najtrudniejszymi emocjami, które wynikają z niewiedzy, rozczarowania oraz stopniowo ujawniającej się niepewności. Z tego powodu *Cudze słowa* to nie tylko oryginalna opowieść o tym, kim się stajemy w relacjach z innymi oraz o tym, jak opowieść wpływa na postrzeganie świata. To również książka pełna nieoczywistych, bolesnych pytań, na które nie znajdziemy jednoznacznych odpowiedzi. Równocześnie jest to opowieść o duchowej podróży, ukazująca doświadczenia, które czynią nas bardziej filozoficznie niepewnymi.

Sala jest pełna uznania dla słów starca. Dlatego on cię nie widzi, nie widzą cię upojeni słuchacze. Kiedy dojdiesz na szczyt audytorium, przystaniesz, chwilę pospacerujesz za plecami studentów i zejdziesz. Zszedłeś i siadasz pod kaloryferem. Czuję, jak żeberka wbijają ci się w plecy. Jednym uchem słucham słów starca, kątem oka zerkam na ciebie. Czuję, że puściłam go mimo uszu, być może przegapiłam prześwit. On cię nie widzi, nikt cię nie widzi. Tylko ja (CS, 38).

W tym kontekście pojawia się interesująca opozycja między starością a młodością, a także ślad pozostawiony przez drugoplanową bohaterkę biblijną, mający kluczowe znaczenie dla rozumienia tytułu. Zestawienie tych opowieści nieustannie się wyklucza, ukazując proces pozbywania się słów, które w dużej mierze są obce. Cudzość staje się kategorią poznawczą oraz problemem, który należy zbadać w kontekście narracji. *Cudze słowa* opowiadają o pragnieniu ludzkiej bliskości oraz o poszukiwaniu pojednania z samym sobą w świecie, w którym od zawsze brakuje słów do opisu rzeczywistości.

³¹⁵ D. Kot, *Filomit. Esej o słowie, którego nie było*, Kraków 2016.

Jestem pełna wątpliwości, czy wrócą własne słowa. Zdążyły zdziczeć i zachowują się jak obcy ludzie, nie rozpoznajemy się nawzajem. A może nie ma własnych słów, może wszystkie są cudze? Tamte, które miałam za własne, też od kogoś dostałam. To słowa rodziców, bajek i podwórka. Muszę poczekać, aż urodzę nowe, i ty niespiesznie czekasz. Dalej chodzimy do starca, potrafi rzucać uroki. Podzielałam zachwyty ojca. Uczę się go cenić w spokoju. I studzić myśli, zanim zacznę go słuchać (CS, 40).

Nawiązania intertekstualne w tytułach widoczne są w wielu przypadkach prozy krakowskiego autora. Na pierwszy rzut oka przywołany tytuł *Szczelinami*, użyty w narzędniku, to pojedynczy cytat z *Dziadów* cz. II³¹⁶.

Kraków, *Dziady* 2018

(Pogłosy)

Choć jednocześnie można tu szukać nawiązań do *Małej apokalipsy* czy *Mistrza i Małgorzaty*. Oczywistość wielości intertekstów szostakowej prozy zachwyca.

III

co łączy zapach mego nieumytego ciała
z sąsiadem który zginął pod kołami tramwaju
(a przecież zawsze tak starannie zamykał drzwi)
i teraz widzę nogi krew tłum i jeszcze inne
wspomnienie pod konsulem skandujemy
dziś-nie-biją a potem biegniemy
i wracamy pustym wagonem
ty kładziesz mi dłoń na piersi
a ja cię odsuwam bo jestem
spocona jak teraz i wszystko
to wraca przesącza się
szczelinami
(Sz, 12)

GUŚLARZ

(...)

Niech księżyc jasność błada

³¹⁶ Co zauważyli moi uczniowie w klasie siódmej, podczas omawiania lektury; w sali wisiał plakat promujący *Szczelinami*.

Szczelinami tu nie wpada.
Tylko żwawo, tylko śmiało!

STARZEC

Jak kazałeś, tak się stało³¹⁷.

Obrzęd Guślarza porównany został do dawania życia, Guślarz stał się niejako bogiem.

Środowiskami tymi są stare mieszkania, przesycone emanacjami wielu żywotów i zdarzeń – zużyte atmosfery, bogate w specyficzne ingredencje marzeń ludzkich – rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy.

Bruno Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*³¹⁸

Bohaterka *Szczelinami*, obserwatorka rzeczywistości w tramwaju, przypomina postać z powieści. Tak jak tramwaj podróżuje, a potem wraca do jednej z krakowskich dzielnic, kobieta odczuwa wewnętrzny rozdział między pragnieniem wydostania się z utartych schematów, a bezpieczeństwem przewidywalności, w której czuje się dobrze. Jej istnienie to ciągły ruch. Szostak ukazuje tę dynamikę poprzez porównania. W *Szczelinami* metafory są zarówno oczywiste, jak i rozbudowane w złożony system asocjacji, odkrywający różne oblicza narratorki.

Bohaterka wyznaje słowami Hermana Melville’a: „wolałabym nie”, co ukrywa dwuznaczność jej charakteru oraz wrażliwości. Szostak gromadzi jej teksty w zbiory, którym nadaje tytuły i daty, co pozwala śledzić rozwój osobowości oraz konfrontacje między tym, co pozornie słuszne, a tym, co naprawdę konieczne. Proces ten nie jest trywialnym dojrzewaniem, lecz znajduje swoje odzwierciedlenie w nietypowy sposób; na przykład w relacji z córką. Fantazująca o nieistnieniu postać uświadamia sobie, że jej dziecko mogłoby cierpieć z powodu matczynej nieobecności. Matka z kolei zostaje zablokowana w swojej dziecięcej niewinności, co przekonująco ilustruje tryptyk zatytułowany *Mrok na schodach*. Przechodząc w inną płęć, Szostak ukazuje strefy zagadek, a także portretuje kobietę, która jest zagadkowa nawet dla samej siebie.

Rumowiska napisane są wprawdzie prozą, jednak z podziałem na wersy, co tworzy złudzenie poezji – lub nią jest. Rumowiskami nazywa się rozdrobnione skały przenoszone z nurtem rzeki, tak jak bohaterowie Szostaka przenoszą czas oraz przedmioty ze starego

³¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. II.

³¹⁸ W. Szostak, *Rumowiska*, Warszawa 2023, s. 5.

krakowskiego domu (z ulicy Józefa Sarego). Podobna sytuacja miała miejsce w *Pogłosach*:

6.9

Pamiętasz tamten dzień? Miałam letnią sukienkę. Gotowałam rosół. Powiedziałam ci. Nie zrozumiałeś. Milczałeś. Potem mnie opuściłeś. Umarłam sama. Tak wybrałeś.

6.10

Pamiętasz tamten dzień? Powiedziałam ci. Milczałeś. Potem mnie opuściłeś. Umarłam sama.

6.11

Pamiętasz? Milczałeś, opuściłeś, umarłam sama.

6.12

Umarłam sama.

6.13 Umarłam.

(Pogłosy)

Nie można nazwać *Rumowisk* powieścią-rzeką (za to powieścią rzeczną już tak), jednak jest to głos ukazujący związek człowieka ze środowiskiem. Nie brakuje w tym dziele także nawiązań do historii Polski (II wojna światowa, PRL, transformacja systemowa). Akcja przenosi się także do współczesności, jednak obecne czasy opisane są w sposób wynikający z poprzednich, na przykład powracanie narratora do dzieciństwa pod wpływem wspomnień wywołanych śmiercią dziadka – Tomasza.

Źródło siódme

Dziadek Tomasz zaaranżował swoją śmierć
w najdrobniejszych szczegółach. W szufladzie jego biurka,
o czym od lat poinformowani byli najbliżsi członkowie
rodziny, spoczywała czerwona teczka na gumkę, którą
raz chciałem nawet wykraść, podmienić na białą,
wiązaną, lecz babcia w porę powstrzymała mnie przed
tym świętokradztwem. Spoczywała jest dobrym słowem
(R, 7).

Głównymi narratorami powieści są ojciec i syn, a wzajemne przenikanie się warstw narracyjnych tej dwójki tworzy skomplikowany meanader. Zresztą autor nie szczędzi opisów rzecznych, porównując do rzeki życie ludzkie. Podobnie dziadek Tomasz opisywał słowem „śmierć” nie sam akt umierania, ale wszystkie czynności wokół niego:

Rzecz ciekawa, dziadek przez śmierć rozumiał nie sam
akt swego odejścia ani nawet trudny do przewidzenia

i usystematyzowania proces umierania, który do tego punktu miał prowadzić, lecz posługiwał się tym słowem na określenie wszystkich ceremonii i czynności dotyczących jego ciała, o którym uparcie mówił jak o osobie, aż do chwili złożenia trumny do grobu
(R, 9).

Rumowiska nazwać można powieścią potamologiczną, hydrologiczną, rzeczną właśnie. Porównanie życia i jego etapów do nurtu rzeki, do poszczególnych nazw, zapamiętanych z lekcji geografii i zepchniętych w niepamięć, przywróciło definicje z czasów gimnazjalnych, takie jak otoczaki, procesy korytowe, teoria odpływu, porównując je z filozofią Heraklita z Efezu.

Kamienie w rumowiskach rzecznych trą o siebie,
w każdej sekundzie oddzielają się od nich drobinki,
by po miesiącach i latach z ostrych odłamków skał zmienić
się w gładkie otoczaki. Nawet leniwy nurt to ciąгла
podwodna praca, niewidoczna dla ludzkiego oka. Ostre
zmienia się w gładkie, duże w małe, twarde w miękkie,
żywe w martwe. Jeśli rzeka jest ciąglą zmiennością, na
zawsze przejętą przez Heraklita metaforą, to dlaczego
rzeki mają imiona? Imiona poświadczają stałość, są
pieczęcią tożsamości. Jaką stałość nazywa imię rzeki, ile
trwa tożsamość tego, co ciągle jest w ruchu? Być może tu
język dochodzi do swego kresu, przekracza siebie i swe
kompetencje. Rzuca zbiorem dźwięków i znaków daleko
poza swoje terytorium i mówi butnie: rzeka. Ale też: Wisła,
Dunaj, Meander, Liffey, Missisipi
(R, 27).

Pierwszym poważnym problemem już na początku powieści stał się zielony pelikan – pióro wieczne dziadka, które babcia przekazała narratorowi z należytą powagą, a o którym bohater doskonale wiedział, iż nie jest to oryginalne pióro protoplasty rodu.

Miesiąc po śmierci dziadka babcia Helena zaprosiła mnie
do siebie i dała mi z namaszczeniem zielonego pelikana.
Dziadek bardzo chciał, żebyś ty go dostał. Szanuj go
i używaj, pióro lubi, jak się nim pisze
(R, 31).

ROZDZIAŁ III

AUTOTEMATYCZNE PRZEMIESZCZENIA WITA SZOSTAKA

Twórczość Wita Szostaka stanowi przykład wielopłaszczyznowego autotematyzmu, realizowanego poprzez konwencję, gatunek, poetykę suplementu, przypisu, gry postaciami. Wszystkie te zabiegi mają na celu odsłonięcie sytuacji pisania jako działania uprawomocnionego tym, co napisane wcześniej. Potwierdzenie tej zasady znaleźć można w wydanym w 2019 roku *Poniewczasie*, książce, którą trudno przypisać do konkretnego gatunku – hybrydzie genologicznej, wykorzystującej poetykę dziennika, zbioru opowieści, eseju. Traktuję ją jako specyficzny pomost pomiędzy dotychczasowymi dziełami Szostaka; przekrój i kondensat używanych przez autora w różnych powieściach i opowiadaniach motywów. Rozdział ten napisany został na kanwie mojego artykułu z 2019 roku pod tym samym tytułem³¹⁹.

„Szwym” Szostaka

W rozdziale zamierzam przyjrzeć się „szwom” prozy Szostaka, uznając je za miejsca autotematyczne. Bohaterowie z poprzednich powieści powracają w prozie Szostaka, mając możliwość skonfrontowania się ze sobą na zasadzie nazywanej w popkulturze *crossover*. *Poniewczasie* można uznać za polski literacki odpowiednik *Avengers* Marvela. Przez twórców zabieg ten jest stosowany celem zwielokrotnienia zysków na przykład z filmu czy komiksu, w którym pojawiają się bohaterowie różnych serii, mający swoich sympatyków. *Crossover* apeluje do potrzeb fanów, daje sygnał widzom kolejnych przygód Strażników Galaktyki lub Hulka; Iron Mana czy Spider Mana.

Dom głównego bohatera, Marcina Strzępy, odwiedzają na przykład Bartłomiej Chochół czy Józefat Dumanowski z trylogii krakowskiej (*Chochóły*, *Dumanowski*, *Fuga*), bracia Błażej i Mateusz zamieszkujący stary dworzec w mitycznym Poświętowie z powieści *Wrózenie z wnętrzości* czy Lesław Srebroń ze *Stu dni bez słońca*. Do spotkania dochodzi w domu Strzępy.

[117]

³¹⁹ A. Chróściak (Tomczyk), *Autotematyczne przemieszczenia Wita Szostaka*, w: *Nowy autotematyzm?...* dz. cyt.

Kiedy Józefat Dumanowski wszystko miał już przygotowane, postanowił dla rozluźnienia odwiedzić świętżianki, które zaniedbał w ostatnich tygodniach, co oczywiście stało się powodem licznych domysłów i plotek, podsycanych przez Słowackiego i Mickiewicza (D, 92).

Crossover w przypadku filmów studia Marvel nie jest oderwany od historii bohaterów z różnych serii. Wydarzenia z konfrontacji „posuwają” fabułę poszczególnych serii. Na przykład historia przedstawiona w *Avengers. Czas Ultrona* wpływa na losy Ant-Mana ukazane w filmie *Ant-Man i Osa*, opowiadającym już bezpośrednio historię bohatera. Wit Szostak jako autor wyrastał na gruncie powieści fantasy, inspirował się twórczością Tolkiena. Mimo początków w popkulturze udało mu się zaistnieć jako autorowi dzieł literatury wysokiej.

Dobrym literaturoznawczym odniesieniem byłoby tu pojęcie „wypowiedzi o dziele w dziele”³²⁰, które wprowadziła Danuta Danek. Narrator Szostaka na początku opisywanej tu książki bardzo często zastanawia się nad formą, gatunkiem. *Poniewczasie* najbardziej przypomina dziennik, czasem pamiętnik. Jednakże piszący już w pierwszych rozdziałach (wpisach, dniach) zapomina, jak dał na imię bohaterowi i imię to zmienia – Józef zostaje Marcinem. Pod koniec występuje zagadkowe stwierdzenie: „Przeoczyłem moment, w którym zamiast *dziennik* zacząłem pisać *powieść*” (P, 403). Narrator zastanawia się, czy w ogóle należy stwierdzać, czym jest to, co się pisze. „Jak nazwać rozważania przetykane **strzępami** historii, uwagi, zdania, cytaty?” (P, 403) Dostrzec w tym fragmencie można przede wszystkim pisanie o pisaniu, autorefleksję, poszukiwanie formy i gatunku.

Ze **strzępów** opowieści, jakie podróżnicy przynosili w te strony, można się było dowiedzieć, że zginął w tajemniczych okolicznościach podczas jakiejś wyprawy na smoka. Ale nie wiadomo, czy można tym opowieściom wierzyć (WS, 221).

Nawroty do własnych tekstów, wykorzystywanie formy przypisu, suplementu, gry konwencjami, fantastyki czy powieści akademickiej umiejscawiają Szostaka jako piszącego w kostiumie Wit Szostak. Pisarz oprócz klasycznych tworzy także teksty eksperymentalne. Za przykład służyć mogą *Przypisy końcowe*³²¹, czyli książka wydana w formie elektronicznej, składająca się wyłącznie z przypisów o tematyce mitologicznej do nieistniejącego dzieła.

Jednym z fascynujących zjawisk literackich ostatnich kilku dekad, według Jarosława Fazana, jest osłabienie podmiotowości, które przybiera różne formy: czasem jest to

³²⁰ D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 35–40.

³²¹ W. Szostak, *Przypisy końcowe*, Kraków 2016.

rozproszenie, podwójność, a nawet wielość „ja” konstruuujących narrację³²². Nie mam na myśli klasycznej narracji wieloosobowej, prowadzonej z wyraźnie odrębnych perspektyw. W analizowanych przeze mnie utworach spotykać można różnorodne sposoby przedstawienia jednego, lecz rozdzielonego narratora. Często nie jest on nieświadomy swojej dysocjacji; czasami dostrzega u siebie objawy kryzysu tożsamości. Choć nie zawsze odczuwa utratę kontroli nad obrazem świata, ma przeczucie, że w pobliżu, być może w większej odległości, istnieje ktoś, kto w jakimś sensie również jest nim, chociaż wszystko wskazuje na to, że to inna osoba.

Marcin:

Czytam dotychczasowe wpisy. Dziwnie jest podglądać siebie sprzed kilku tygodni, miesięcy; zdemaskowany przed samym sobą, ujawniony mimo szyku zdania i licznych środków obronnych. (...) nie poprawiam, nie wygładzam (P, 167).

Można założyć, że ustalenia psychoanalityków oraz innych badaczy dotyczące tożsamości mają wpływ na literaturę³²³. W polskiej literaturze po 1989 roku kwestia tożsamości była wielokrotnie analizowana, co wynikało z przemian geopolitycznych oraz wpływów zachodnich na kulturę kraju. Autobiografizm, choć obecny także przed tą datą, stał się typowym elementem, głównie w kontekście doświadczeń jednostkowych. Przykładem tekstu, który przedstawia autobiograficzny (autotematyczny) punkt widzenia, jest utwór *Poniewczasie* Wita Szostaka, w którym poruszane są problemy tożsamości oraz związane z nimi trudności. Książka ma autobiograficzny charakter, wzbogacony elementami fikcji literackiej – łączy w sobie formę dziennika, eseju oraz powieści. Narrator stara się zmierzyć z własnymi demonami, a sama powieść ma wymiar terapeutyczny. *Poniewczasie* jest skonstruowane na dwóch poziomach: jako osobisty dziennik autora oraz zapiski fikcyjnego bohatera – Józefa/Marcina.

Narracja schizofreniczna

W wyniku zaniku ciągłości i destabilizacji stabilnej tożsamości „ja” pojawia się zjawisko, które Fazan określa jako „narrację schizofreniczną”³²⁴. Wybiera tę metaforę, być może zbyt drastyczną, ponieważ w skrajnych przypadkach mamy do czynienia z narratorami,

³²² J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka. Kryzys autotematyzmu w powieściach Wita Szostaka*, w: A. Waligóra, *Nowy autotematyzm...* dz. cyt., s. 261.

³²³ A. Matwiejczuk, P. Matwiejczuk, *Literatura polska i psychoanaliza...* dz. cyt., s. 264.

³²⁴ Tamże, s. 265.

którzy napotykają na zewnątrz siebie postaci, uzyskujące odmienny status, co dodatkowo komplikuje ich wewnętrzny świat.

Poniewczasie to wielowarstwowa proza, która wymaga od czytelnika aktywnego zaangażowania w jej odbiór³²⁵. Fabuła utworu, zbliżona do powieściowej, jest przeniknięta elementami metafikcjonalnymi i eseistycznymi. Szostak osadza opowieść w formie dziennika, spisane według kalendarza rocznego, w którym również postać główna prowadzi swoje zapiski. Zarówno narracja, jak i sama postać podejmują temat śmierci, w sposób szczególny łącząc wątki osobiste z szerokimi rozważaniami na temat ludzkiej egzystencji.

Za drzwiami słyszę kroki Śmierci. Wierzę, że jest młoda i piękna. Lżej będzie umierać. Tak to się dziwnie spleta los i nieprzeniknione są jego drogi (WS, 222).

Intertekstualne odniesienia do Seamus Heaney'a i Søren Kierkegaarda, które spletają opowieść o mumiach z bagien z duńskimi cmentarzami, pokazują złożoność tych przemysłów.

Może wróżenie z wnętrzości to właśnie grzebanie w zmarłych bohaterach, pogrzebanych w momencie zakończenia pisania? Grzebanie zmarłych, grzebanie w zmarłych. Wywołanie Kazimierza jak małe dziady. (...) A może to jest metoda? Może nanizac Marcina na tę samą nić, rzucić go do kaplicy, dokoła trumny? I wywlekać mu dawnych bohaterów, niech przyjdą, niech się pożalą, niech powiedzą, czego im brakuje. / Muzykancki ród Wichrów. / Bartłomiej Chochół. / Józafat Dumanowski. / Lesław Srebroń PhD. / Błazej. / Szary wieszczek. / Odys. / Może ta litania to jest właśnie wywlekanie, wróżenie z wnętrzości, dziady? / Ożywić na chwilę to, co we mnie umarło (P, 174–175).

Wiele wskazuje na to, że postacie te są jedynie wizjami alternatywnych, niespójnych narracji. Ostateczne rozdrożenie, które zaburza relację podmiotu ze światem zewnętrznym, jest skrajnym przykładem schizofrenii narracyjnej, będącej formą inscenizacji nieświadomego w literaturze. Język wprowadza i wymusza wyraźne rozróżnienia osób gramatycznych, podczas gdy schizofreniczny transytywizm czasami nawet mogąc pokonać ten reżim, kształtuje w różnych osobach alternatywne wersje podmiotu, które powstają z rozbicia jego spójnej formy.

Jestem głupim bratem mojego mądrego brata, on ma wszystko, a ja nic i tak jest dobrze. On ma piękną żonę, dom ma, dzieci ma i pieniądze, on ma przyjaciół i powodzenie, jest inteligentny i wszyscy go lubią, zna się na wszystkim i nie ma w tym przesady, a ja nie mam nic. On jest dobry, pozwala mi mieszkać na poddaszu, nic nie płacę, bo i tak nie mam z czego, dobrze mi tutaj, opiekują się mną on i

³²⁵ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty* w „*Poniewczasie*”... dz. cyt.

jego żona, dobry brat Mateusz i dobra bratowa Marta, Mateusz i Marta, a ja mam na imię Błazej (WzW, 11).

Czasami te postacie są stworzone z wyjątkową precyzją, posiadają wyraźnie określony wygląd oraz osobne biografie, a narrator chętnie oddaje im głos, by opowiadały swoje historie.

Bo ja niby to głupi jestem, tyle że tak z pozoru jedynie i z wierzchu, ale w środku drzemie człek bystry i mądry (GR, 125).

Jak pisze Wojciech Browarny, to od stopnia świadomości, wiedzy czytelnika na dany temat zależy, czy dostrzeże on chwytów autorefleksyjne, nawet jeśli podane są one wprost³²⁶. Chwytów autotekstualne w *Poniewczasie* odczyta uważny czytelnik poprzednich powieści Szostaka, choć oczywiście niektóre są podane niemalże wprost:

10 grudnia

Wyrwać powieści **wnętrznosci**, wszystkie zagrywki fabuły, łatwe do przejrzenia triki i wolty. Po co ta gra? Czy służy powiadanu? Czy nie rozmienia życia na drobne, chcąc przyciągnąć uwagę i budować napięcie? Monotonne powiadanie, w którym nie można zamieszkać, naprzeciw gościnnemu przyciąganiu uwagi, przywiązywaniu, wiciu gniazda (P, 401).

Nawiązanie do *Wrózenia z wnętrznosci* widać na poziomie wokabularza, jednak nie chodzi wyłącznie o słowo *wnętrznosci*. W tym konkretnym akapicie Strzępa oddaje głos Błazejowi, pierwszoosobowemu narratorowi z niepełnosprawnością umysłową z opowieści o dworcu, zamieszkiwaniu go, tworzeniu Domu, właśnie *wiciu gniazda*.

Po wyjściu z klubu szliśmy w milczeniu, objęci z zimna, nasze kroki wypełniały ulicę, uśpione tafle wody w kanałach grały echem, tylko my, zwielokrotnieni w opustoszałym Krakowie. Prosto do Domu, bo zimno, minęliśmy Dom, do mieszkania Bartka. Przez cały czas ani jednego słowa, niedoświeczone pokój, każde z nas rozebrało się samo, bez przekonania. Potem kochaliśmy się beznamietnie na jego materacu, ani jednego słowa, przyspieszone oddechy, nasze myśli nieobecne. Na koniec usnęliśmy owinięci jego zmiętą kołdrą. Nasz karnawał się skończył (Ch, 217).

Szostak eksploruje współczesne rozważania humanistyki na temat miejsc pamięci, szczególnie kontekstu Zagłady, jednak dystans fabularny kieruje tę dyskusję w stronę

³²⁶ W. Browarny, *Rozbieranie metafikcji*, „Tekstualia” 2006, nr 4, s. 3–24.

metafikcji³²⁷. W obrębie tej refleksji można zauważyć próbę zrozumienia niewyraźności i bliskości cierpienia, co przybiera postać swoistej katabazy – bohater schodzi do podziemi, a jego „rozmowa” z zmarłymi jest niemyim przywoływaniem ich pamięci. Szostak podkreśla wagę zarówno opowieści, jak i refleksji teoretycznej, twierdząc: „Ja mam logos, on mythos, nie wejdziemy sobie w drogę... Mythos i logos, to dobre sąsiedztwo”. To wykształcenie dialogu między fabułą a przemyśleniami teoretycznymi wpisuje się w tradycję mitologię, w której mythos (opowieść) kształtuje sposób myślenia (logos).

A może to jest metoda? Może nanizac Marcina na tę samą nic, rzucić go do kaplicy, dokoła trumny?
I wywlekać mu dawnych bohaterów, niech przyjdą, niech się pożalą, niech powiedzą, czego im
brakuje.
Muzykancki ród Wichrów.
Bartłomiej Chochół.
Józafat Dumanowski.
Lesław Srebroń PhD.
Błażej.
Szary wieszczek.
Odys.
Może ta litania to jest właśnie wywlekanie, wrózenie z wnętrzości, dziady? Ożywić na chwilę to,
co we mnie umarło (P, 175).

W kontekście intertekstualności *Poniewczasie* mityczne postacie nawiązują zarówno do antycznej mitologii, jak i jej przetworzeń w modernistycznej literaturze³²⁸. Motywy związane ze śmiercią, grobami oraz zejściem do podziemi przewijają się wielokrotnie, tworząc niemal refreniczny rytm tej narracji. Może to odzwierciedlać psychiczne zmagania bohatera w obliczu kryzysu małżeńskiego, co mogłoby sugerować obsesyjne powroty do myśli o śmierci, które przypominają strukturalne zagadnienia związane z nerwicą natręctw. W myśl Lacana, takie zaburzenia często rodzą fundamentalne pytania o życie i śmierć: „Czy jestem żywy, czy martwy?”.

Dzisiejsza literatura pełna jest powieści, w których zaciera się granica między fikcją a realnością, co po części doprowadza do autotematyzmu³²⁹. Agnieszka Karwowska dodaje, iż w tekstach tego typu dostrzec można w dużym stopniu autorefleksyjność, ale też intertekstualność

³²⁷ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie”*... dz. cyt.

³²⁸ Tamże.

³²⁹ A. Karwowska, *Metafikcja a autotematyzm – różnice i zależności*, w: *Autoportret, autobiografia, autotematyzm*, red. K. Kleczkowska, K. Kuchowicz, A. Kuchta, M. Tadel, Kraków 2016, s. 31. Por. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.

czy eklektyzm, co zdecydowanie odbija się w twórczości Szostaka, zwłaszcza późniejszej. Szostak wykorzystuje te konwencje i środki, a w *Poniewczasie* wręcz się nimi „bawi”, poddaje chwytę eksperymentom i spiętrzeniom.

Powracające wątki

Proza Szostaka cechuje się powracającymi motywami oraz wątkami. Już w jego wcześniejszych dziełach (takich jak cykl smoczogórski czy opowiadania) można dostrzec zestaw tematów dla niego istotnych; jednakże artysta wciąż przetwarza je na nowe sposoby³³⁰. Szostak eksploruje różne myśli, rozwijając je w rozmaitych kierunkach, co tworzy zbiór tropów, zachęcających czytelnika do wspólnej wędrówki po labiryncie archetypów ludzkiej psychiki. Autor często daje głos swojemu bohaterowi (Józefowi/Marcinowi), a jego przemyślenia, w rzeczywistości odzwierciedlające własne myśli Szostaka, pozwalają na przepracowanie archetypów obecnych w ludzkiej psychice. Osobowość Józefa/Marcina można postrzegać jako emanację samego Szostaka, jego alter ego; w powieści padają słowa: „Józef, mój brat”. Można przypuszczać, że autor *Fugi* uwalnia tego bohatera z głębi swojej psychiki, oddając mu głos w kluczowych kwestiach.

Nie ma w litanii postaci kobiecych. Ale nie jest to zaniedbanie. One nigdy we mnie nie umarły, nie wiedziałem, jak je zabić, one ciągle żyją. Żyją w Elenie i żyją własnym życiem. Dopiero teraz mi się to ujawniło. Muszę to przemyśleć, przetrwać. Ale tak jest: one nie umarły. Marie, Zosie, Marta, Sara, Penelopa. Dlaczego? Dlaczego tak jest? Co odpowiedziałaby Elena, gdyby Marcin ją zapytał? (P, 175).

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt: zlewanie się Marcina vel Józefa Strzępy z Szostakiem w jedną postać, sprawiającą wrażenie cierpiącej na rozdwojenie osobowości. Narrator wyraża niepewność wobec własnego statusu. Zapis z początku dziennika potwierdza tę tezę:

Kto to pisze? Słowo *ja* to wykręt, zresztą zgrany. Wit Szostak czy Józef Strzępa? Gdzie przebiega granica? Co jest życiem jednego, co drugiego? Może Szostak o Strzępie, albo Strzępa o sobie. A jeśli tak, to Strzępa też o Szostaku. Czy jest jeszcze Strzępa bez Szostaka? Wiwisekcja głosów, wyodrębnianie ścieżek mowy. Mówi Szostak, mówi Strzępa. Który ma żonę Elenę? (P, 26)

³³⁰ A. Matwiejczuk, P. Matwiejczuk, *Literatura polska i psychoanaliza...* dz. cyt., s. 266.

Żonę Elenę ma Strzępa, jednak Szostak (właściwie Kot) ma żonę Elżbietę – Elę. Można więc uznać, że autotematyzm przechodzi w autobiografizm.

Który ma dzieci? Kto może o tym mówić? Kto będzie zdrajcą, a kto wyznawcą? Dowiem się.
Głosy się kotłują, przekrzykują. A jeśli milczę, to kto we mnie milczy? Może jest jeszcze jakiś inny, mistrz przemilczeń, zagadany przez Wita i Józefa. Nazwisko pisze ten dziennik, czy imię?
(P, 26)

„Schizofrenia narracyjna” pojawia się często, choć nie wyłącznie, w utworach autotematycznych, zwłaszcza tych, które powstają na styku intymistyki i fabuły, gdzie główny ciężar dzieła przesuwają się od autodokumentu do autokreacyjnej fikcji, oscylując pomiędzy wspomnieniem a zmyśleniem³³¹. Ważnym aspektem tych utworów jest refleksja nad pisarstwem, analiza procesu twórczego oraz społeczne i psychologizm pisarza. Nie można nie odnieść wrażenia, że kontekstem – i wyzwaniem – nowoczesnej autofikcji są platformy takie jak Facebook, TikTok i Instagram.

15 października

Marcin:

Odmieniona jesteś po powrocie, Eleno. Nie widzieliśmy się miesiąc, wcześniej dwa tygodnie na Krecie, wcześniej mój miesiąc w Prokocimiu, wcześniej Tamta, wcześniej remont. Tyle wcześniej za nami, tylko form nieobecności. Czy dlatego widzę twoją inność, jakieś poruszenie, jasność w spojrzeniu? Czy nie dostrzegałem tego przez te wszystkie miesiące i teraz wróciło to do mnie wraz z tobą? (P, 351)

Fascynacja śmiercią u bohatera może również metaforycznie odzwierciedlać jego nałóg – zbieranie zegarków, gdzie kwestia czasu i przemijania staje się kluczowym motywem³³². Autor nie unika przyznania, że tworzony przez niego bohater jest jego alter ego, co rodzi pytania o autentyczność jego własnych przeżyć. Choć Szostak może korzystać z osobistych doświadczeń, styl *Poniewczasie* nie sugeruje, że te biograficzne elementy są podstawowym rdzeniem utworu. Komplikacja strukturalna oraz głęboka refleksyjność koncentrują się na szerszym signifikacie, którego nie można sprowadzić tylko do osobistego doświadczenia.

W *Poniewczasie* pojawiają się partie prawie liryczne:

³³¹ J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka...* dz. cyt., s. 270.

³³² J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie”...* dz. cyt.

Pracujemy na kopalni.
Dziękuję za ciepły sweter.
Poznałem tu wachmistrza z mojego pułku.
Tęsknię za córkami.
Nie mam tu przyjaciół
Czytam dużo książek.
Wspominam naszą ławkę w parku.
Czy miłorząb pod pałacem jeszcze stoi?
Nie musisz mnie odwiedzać.
Wiem, jak jesteś zajęta.
(P, 353)

Choć można się z tym nie zgadzać, wydaje się, że dzięki opowiadaniu (które można traktować jako monologi uzewnętrznione) autor dąży do lepszego zrozumienia samego siebie³³³. Tożsamość odgrywa kluczową rolę w świadomości, zakładając znajomość samego siebie oraz otaczającego świata. Szostak przywołuje wspomnienia z dzieciństwa spędzonego w Prokocimiu Nowym, nawiązując do wczesnej młodości, która wpływa na jego dalsze życie. Przestrzeń doświadczenia siebie oraz świata nieuchronnie kształtuje los jednostki. Mimo że autor próbuje zdystansować się od przeszłości, uznaje, że jej wpływ na jego życie jest niezaprzeczalny.

Metafikcja

Twórczość krakowskiego pisarza charakteryzuje się osobistym odbiorem rzeczywistości. Nawet gdy historia bohatera odnosi się do wydarzeń historycznych (jak w alternatywnej wersji losów Krakowa w czasach zaborów, przedstawionej w *Dumanowskim*), Szostak wciąż pozostaje wierny indywidualnej perspektywie, gloryfikując historię w osobistym wydaniu.

Termin *metafikcja* odnosi się do form literackich, które ukazują swoją fikcyjność, często wykorzystując ironię lub parodię³³⁴. Dzieła te podejmują problematykę dotyczącą samej natury fikcji oraz używanych w niej konwencji, a także celów, jakie mają na celu zrealizować. Takie teksty są samoświadome, traktując siebie jako artefakty, co nadaje im charakter autoreferencyjny i autorefleksyjny. Zadają pytania o relacje między fikcją a rzeczywistością.

³³³ A. Matwiejczuk, P. Matwiejczuk, *Literatura polska i psychoanaliza...* dz. cyt., s. 267.

³³⁴ R. Słodczyk, *Oblicza metafikcji. Na przykładzie „Fikcji” Borgesa*, „Tekstualia” 2006, nr 4, s. 41.

Metafikcja nie jest zjawiskiem, które po raz pierwszy ujawnia się w literaturze postmodernistycznej, chociaż w tym czasie stała się szczególnie popularna i zyskała swoją nazwę.

Wróćmy do kwestii tożsamości instancji autorskiej: nazwisko autora pojawia się w kontekście „książek opublikowanych na stronach tytułowych” (P, s. 411). Wybór pseudonimu jest działaniem ambiwalentnym – przesuw granice fikcji poza utwór, wpływając na proces twórczy i w pewnym stopniu na fragment rzeczywistego życia autora. Z drugiej strony, wyraźnie oddziela nie tylko dzieło, ale całą twórczość od codzienności, zaciera zewnętrzne granice fikcji oraz tworzy „ontologiczny węzeł sanitarny” pomiędzy literaturą a życiem.

Stosowanie chwytów autotematycznych obnaża warsztat pisarski, pracując na deziluzję, jednak u Szostaka nic nie jest oczywiste i początkowe odsłonięcie, wyjście w stronę autoprezentacji, raczej zapętla niż objaśnia status postaci i tekstu. Umieszcza on – skorzystam tu z ustaleń Agnieszki Karwowskiej, „siebie i swoje czynności na tym samym poziomie tekstu, co wydarzenia i bohaterów”³³⁵. Opisuje cele dziennika, a także własne czynności twórcze, nie wspominając o metodach budowania dzieła. Narrator, autor dziennika, pod wpływem czasu zaczął nieco panować nad własnym „ja”; zdaje sobie sprawę z tego, iż Strzępa jest jego bohaterem, jednak traktuje go jak żywą osobę, trochę jak dziecko, trochę jak młodszego, mało zaradnego brata:

1 października

Niepokoję się.

Myślę o moich relacjach z Marcinem. Dużo się zmieniło, inaczej wyobrażałem sobie to wszystko w styczniu. Miał być uchodźcą w marynarce garbusa. Miałem go klepać po plecach i zaglądać przez ramię. Miałem mieć przewagę, miałem mieć ironię. Co mi z tego zostało, co ze mnie zostało?

Na kogo wyrósł? Wychowałem go z jaskini, wywlokłem, wbrew wszystkiemu, na powierzchnię? Czy odwrotnie, wepchnąłem do podziemi i przywaliłem wejście kamieniem, nasłuchując, jak wędruje do korzeni opowieści? (P, 341)

Widać więc nawet bardziej wpływ Marcina na Wita niż Wita na Marcina, a z początkowych wpisów wynika, iż miało być odwrotnie. Nie bez powodu Szostak powołuje się na słowa innych autorów, nie zawsze pozostających w głównym nurcie. W tym akurat przypadku na koniec przemawia Schulz, jako tworzący w nurcie realizmu magicznego, tak bliskiego stylowi Szostaka.

³³⁵ A. Karwowska, *Metafikcja a autotematyzm...* dz. cyt., s. 36.

W kontekście metafikcji można wyróżnić różnorodne sygnały. Na przykład, mogą one zawierać odniesienia do postaci piszącej lub czytającej powieść, podejmować temat konwencji literackich, oferować różne porządki czytania oraz zawierać przypisy, które rozwijają narrację w głównym tekście³³⁶. Często wśród bohaterów znajdują się autorzy lub postaci, które są świadome swojej fikcyjnej natury. Dzieła te mogą także przewidywać reakcje czytelników na opowiadaną historię, przedstawiać paradoksalny status autora – z jednej strony posiadającego władzę twórczą, a z drugiej strony, pozbawionego kontroli nad dziełem.

Ponadto, metafikcja ukazuje wadliwość założeń o języku, które sugerują, że język jedynie odzwierciedla spójną, obiektywną rzeczywistość. Zamiast tego, traktuje się język jako niezależny system, który tworzy własne znaczenia. Obrazuje również, że status rzeczywistości nie jest oczywisty, a historia może być postrzegana jako fikcja lub konstrukcja. W centrum uwagi znajdują się także pytania dotyczące fikcyjności zarówno fikcji, jak i rzeczywistości, a także intertekstualne odwołania do tekstów literackich i nieliterackich.

Jednocześnie Szostak inscenizuje przekraczanie tych granic, bawiąc się w kwestionowanie tego kordonu, próbując reinterpretować, a może nawet sparodiować znany gest Gombrowicza, który kilkadziesiąt lat temu zainicjował jeden z najważniejszych dzienników w polskiej literaturze. Szostak nie potrafi jednak zdecydować się na coś, co dla Gombrowicza było oczywiste na początku, czyli na własne „ja”³³⁷. Na samym początku swojego dziennika wprowadza element absurdu, jak pokazuje wspomniany fragment pierwszej strony.

18 października

Marcin:

Babcia pisała więcej. Opowiadała o córkach, sąsiadkach, o tym, co zmieniło się w mieście, wspominała. Uspokajała.

Poszła do pracy, ale nie jest jej ciężko. Na szczęście dziewczynki coraz większe i pomagają w domu (P, 353).

W kontekście wewnętrznych fikcji, napotykamy na zjawisko fikcji w fikcji, co prowadzi do dalszych rozważań na temat teorii możliwych światów oraz koncepcji otwartości dzieła³³⁸. Ostatecznie problemy te są ściśle związane z dwoma głównymi kwestiami, na które metafikcja zwraca uwagę: autotematyzmem literatury oraz relacją między fikcją a rzeczywistością, która

³³⁶ R. Słodczyk, *Oblicza metafikcji...* dz. cyt., s. 41.

³³⁷ J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka...* dz. cyt., s. 276.

³³⁸ R. Słodczyk, *Oblicza metafikcji...* dz. cyt., s. 50.

w erze postmodernizmu nabiera szczególnego znaczenia, obejmując także tematy takie jak *simulacrum*.

Szostak zrywa również z subiektywnym charakterem dziennika, dzieląc zapiski na część fikcyjną, przypisaną wyodrębnionemu bohaterowi, oraz część przypominającą tradycyjny dziennik. Ten fikcyjny bohater, zanim uzyska postać Marcina zdolnego do prowadzenia swojego diariusza, wyłania się z postaci Józefa, znanej z wcześniejszego utworu Szostaka (*Oberki do końca świata*), ale przede wszystkim z archetypu biblijnego Józefa. Z twórcy przejmuje także nazwisko Strzepa, które jest kolejnym dowodem na zamięłowanie Szostaka do groteskowych nazwisk, mających swoje znaczenie. W szczególności „strzępowy” odnosi się do jego relacji z pisarzem.

W *Dumanowskim* Szostak skutecznie nawiązuje i odnosi się do wcześniejszych utworów, czasami zagadkowo posyłając sygnały do uważnych czytelników (jak milczący „ojciec Bartłomiej, z którym nigdy się nie spotkał”), a czasem wyrażając się w bardziej subtelny sposób (województwo Kraków, poza czasem i historią, przypomina Rokiciny z *Oberków*...).

Trudno określić, czy autotematyzm Szostaka stanowi „wplecioną w tkanę powieściową refleksję nad własnym procesem twórczym”³³⁹. Odnoszę wrażenie, iż Szostak poszedł krok dalej i ironicznie odnosi się zarówno do własnych tekstów (*Poniewczasie*), jak i pracy uniwersyteckiej (*Sto dni bez słońca*). W tej drugiej powieści pisarz-akademik rozpiął na prozę pytania o kondycję uniwersytetu, podstawiał krzywe zwierciadło rzeczywistości, która jest jego udziałem.

Filozofia

Analiza filozoficznych tekstów Dobrosława Kota wskazuje również na to, iż rezultaty badań naukowych mają wpływ na jego twórczość beletrystyczną. Na kartach powieści Szostaka widoczny jest wpływ badań prowadzonych przez Kota. Na przykład inspiracja poglądami Martina Bubera – krytyką skrajnego indywidualizmu czy filozofią dialogu, w Polsce reprezentowaną przez Józefa Tischnera, którego dzieła bada Kot; oraz Edwarda Husserla i jego fenomenologię.

³³⁹ A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje: refleksja teoretycznoliteracka* w „*Pałubie*” Karola Irzykowskiego, w: J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, *Z problemów literatury polskiej XX wieku. I: Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 327–369. Patrz też: E. Szary-Matywiecka, *Książka–Powieść–Autotematyzm. Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”*, Wrocław 1979, s. 5–12.

Na pierwszy plan wysuwa się jednak inne pytanie. Co czyni z tego *tamto*? *Tamto* odległe w czasie i przestrzeni (P, 356).

Oddziaływania koncepcji naukowych Kota na twórczość pisarską Szostaka nie można ograniczyć jednak wyłącznie do wykorzystania ustaleń badawczych w pisarstwie. W „dzienniku” wprost pojawiają się odwołania do twórczości „góralskiego” filozofa, na przykład 11 grudnia:

11 grudnia

Tischner nazwie czas substancją dramatu. Poza tym nie powie o czasie nic więcej. Być może można tylko tyle i nawet to jest na wyrost. Substancja to podstawa, fundament, coś najbardziej stałego. Czas to zmienność, upływanie, ruch i niestałość (P, 402).

Szostak wykorzystuje filozofię mistrza, ale przede wszystkim własne jej rozumienie.

Autotematyzm *Poniewczasie* nazwałabym prześmiewczym. Ironia wyeksponowana została najmocniej w końcowym fragmencie:

PODZIĘKOWANIE

Książka ta wiele zawdzięcza Dobrosławowi Kotowi. Wiele jej fragmentów to owoc naszej trudnej przyjaźni oraz rozmów, które toczyliśmy w ciszy i bez świadków. Niewykluczone, że jego nazwisko powinno pojawić się na okładce i stronach tytułowych (P, 411).

Gra między filozofem a pisarzem jest z jednej strony oczywista (to przecież biograficzne stałe), ale opowiedziana w ten sposób wywołuje dystans wobec konwencji i tematyzuje na kolejnym poziomie mechanizmy fikcyjotwórcze. „Tworzę świat” – zdaje się oznajmiać Szostak. W jednej z powieści nadał walucie nazwę „szostaki”, a barowi w innej „Dobry Kot”. Nawiązania są oczywiste. Autor gra także na instrumentach ludowych, co z kolei znajduje odzwierciedlenie w *Oberkach do końca świata*³⁴⁰, powieści z 2007 roku, opowiadającej o losach wiejskich grajków. Szostak „użycza” też swoich bohaterów kolegom po fachu – na przykład wspomniany już Bartłomiej Chochoł wystąpił w powieści Szczepana Twardocha *Morfina* (i odwrotnie, bohaterowie Twardocha występują u Szostaka).

Józef Strzepa jest postacią inspirowaną Szostakiem. Jego materialna, albo może lepiej rzec, „materiałowa” obecność nie jest przypadkowa – autor obdarza go jednym ze swoich atrybutów, marynarką. Józef stanowi mniej udaną, niedokończoną wersję Szostaka, jak pisze

³⁴⁰ W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.

Fazan³⁴¹. To pisarz, który w dużej mierze pozostaje w cieniu, redagując teksty innych, a jego własne ambicje literackie nie są spełnione. Na początku *Poniewczasie* Józef gubi materiały do wymarzonej powieści, a zamiast tego zaczyna prowadzić dziennik, który od razu zostaje poddany wątpliwościom przez jego twórcę.

Kto jest autorem? Czy to Szostak pisze, czy może Józef Strzepa? Gdzie leży granica między ich życiem? Może to Szostak opisuje Strzepę, albo Strzepa odnosi się do siebie samego. A jeśli tak, to czy Strzepa interpretował także Szostaka? Czy istnieje Strzepa, który nie byłby zależny od Szostaka? To rodzaj wiwisekcji głosów, wydobywanie odmiennych narracji. Na tych stronach mówi zarówno Szostak, jak i Strzepa.

Ontologiczne zawirowania, które wynikają z odrywania Strzepy od Szostaka, prowadzą do przygnębiającego końca Józefa, jego nieuchronnej zguby. Zastępuje go Marcin, jego lustrzane odbicie – poprawiona, choć wciąż podobna wersja, która może istnieć w fikcyjnym świecie dziennika-hybrydy rozpisanej na dwanaście miesięcy. Od początku lutego dziennik staje się więc dialektyczny; Marcin, określany przez Szostaka mianem „diarysty gawędziarza”, zyskuje głos, równocześnie będąc komentowanym i weryfikowanym przez Szostaka, który prowadzi swój własny, niezależny od „Strzepowych” zapisków dziennik.

Moment autorefleksyjny

Według Michała Głowińskiego w każdej powieści da się wyczuć „moment autorefleksyjny”³⁴². W przypadku wczesnej, fantastycznej prozy Szostaka, często są to pojedyncze motywy, zaledwie aluzje, jednak twórczość najnowsza jest autotematyczna w całości, z samego założenia. Pierwowzorem postaci Niteczki, córki Strzepów, stały się dzieci autora, o czym czytelnik dowiadyuje się z zakończenia („Niteczce głosu udzielili Łucja i Kosma“ P, 411). Książkową wersję rozprawy habilitacyjnej (*Myślenie dramatyczne*) Kot zadeedykował bliźniętom jeszcze w ich okresie prenatalnym. Temat ojcostwa zostaje brutalnie przerwany przez Marcina w dzienniku po prawie roku:

27 września

Marcin:

Dość.

³⁴¹ J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka...* dz. cyt., s. 280.

³⁴² D. de Bruyn, *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm” a amerykańskim pojęciem „metafiction”*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2006, nr 24, s. 50. Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Koniec Niteczki, nie ma już Niteczki, nie ma i nie będzie. Nie mogę dłużej zmyślać córki, jej mowy, zabaw, jej spojrzeń. Zbyt wiele mnie to kosztuje. Nie będzie już tego pięknego zmyślenia, które cieszyło i bolało. Nie mogę dłużej kłamać, snuć opowieści o tym wątłym życiu (P, 339).

Jednak pomimo zapewnień, Niteczka pojawia się w dalszej narracji, w kolejnych dniach. Jeszcze w tym samym wpisie znajduje się zapewnienie: „Potrzebuję tej historii, bardzo potrzebuję. Ale to już koniec. Kochana, mała Niteczka“ (P, 339). Jak wynika z przytoczonego cytatu, Marcin dopiero poznaje granice swojej tożsamości, a bycie rodzicem stanowi dla niego wyzwanie zarówno pozytywne, jak i bolesne.

Zastosowanie takiego zabiegu wprowadzenia autora do fikcji jest znane jako „metafikcjonalne tamowanie ramy”, które poszerza fikcyjny świat o autora jako literacką postać. Wprowadzenie motywów metaliterackich, dotyczących procesu twórczego, ma na celu ukazanie „rzeczywistości nieredukowalnie rzeczywistej”. Nie sposób zanegować autentyczności opisu pisarza w trakcie pisania, jednak nie można zapominać, że proces twórczy nie ogranicza się do samego siedzenia i pisania – te czynności są jedynie zewnętrznymi i powierzchownymi aspektami tworzenia³⁴³. Każda próba pogłębienia tego obrazu może jednak prowadzić do fantazji i biograficznych legend, które na poziomie faktów mogą być jedynie nieprawdą. Szostak w *Poniewczasie* w ironicznym tonie podważa autentyczność dziennikowych opisów procesu twórczego:

Mimo całkowitego niepowodzenia strategii mającej na celu przewyciężenie literatury, której konsekwencją jest nieustanne przesuwanie granic fikcji w kierunku „autentyków” oraz poszerzanie przestrzeni twórczej kosztem intymnych zapisów, pisarze nadal podejmują utopijne próby wykraczania poza literaturę. Współcześni twórcy poszukują drogi ucieczki z wymurowanych książkami granic. Tego rodzaju perspektywa wydaje się być gestem odwrócenia, spojrzeniem na literaturę z zewnątrz, które nie uwalnia pisania od norm, ani nie eliminuje sztuczności związanej z przekształcaniem doświadczeń życia w językowe struktury, lecz otwiera inne pole możliwości. Istotniejsze od tego, że opowieści o zwykłych ludziach, codziennych sytuacjach i wydarzeniach historycznych stanowią materiał literacki, jest to, że te dzieła stają się modelami aranżowania egzystencji, partyturami tworzącymi strategię życia i interakcji. W ten sposób tracą one kontakt z konkretnym psychofizycznym „ja”.

Bogusław Bakula pisał o zawrotnej karierze tekstów autotematycznych w Polsce w aspekcie tak artystycznym, jak badawczym³⁴⁴. Proces twórczy stał się ważnym tematem dla

³⁴³ J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka...* dz. cyt., s. 281.

³⁴⁴ B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, s. 5–12.

prozy Szostaka, ukazując samoświadomość pisarza, a także odwagę, jaką bez wątpienia jest stosowanie eksperymentów we własnej twórczości. Należy do nich zdecydowanie ukazanie schizofreniczności bohatera i autora. Wpis z 2 grudnia odwraca szalę bohatera ze Strzępy na Szostaka, gdyż pojawia się wspomnienie rzeczywistych dzieci tego drugiego, co ukazać ma faktyczne zerwanie więzi z wymyśloną córką:

2 grudnia

Urodziny Łucji i Kosmy.

Małe radości, troski, szczęścia. To już cztery lata.

Pamiętam tamten dzień. Podniosłość i wzruszenie. Wracalem do domu, śnieg padał, a ja czułem, że narodził się cały świat. Nie chciałem pić. Picie wydawało mi się bardzo odległe od tego, co przeżywałem (P, 395).

Warto zauważyć, że wpisy z 1 i z 3 grudnia dotyczą wyłącznie Marcina. 2 grudnia, urodziny bliźniąt, może być wpisem dla nich, jeśli one sięgną kiedyś, w przyszłości, do twórczości ojca. Schizofreniczność tej narracji łączy nie tylko Strzępę i Szostaka, ale także rzeczywistego Dobrosława Kota piszącego pod pseudonimem. 3 grudnia pojawia się zapis kończący rolę poety-stwórcy, choć wykluczający działanie Szostaka jako artysty:

Marcin Strzępa skończył biografię Marcina Strzępy. Żadnej innej nie będzie. Pudełko po cukierkach, wspomnienie (...).

Zostawiam Marcina Strzępę, nie należy do mnie. Czy kiedykolwiek należał? Przedzierał się przez chruśniak mitów, kaleczył. Teraz czeka go gościnność uchodźcy. Mogę go już zostawić. Nie mam wyjścia. Posnęli wszyscy mali bogowie jednej opowieści, posnęli w piwnicach Prokocimia i Krzeszowic. Nie można budzić małych bogów, niech śpią (P, 396).

Jak widać, dziennik ten został nazwany *biografią*, co także może ukazać synkretyczność, przynależność do wielu gatunków tworu, jakim stało się *Poniewczasie*. Narracja prowadzona przez Strzępę nosi też cechy poetyckie, jest rytmiczna, można w niej wyczuć zamiłowanie do muzyki. Dobrosław Kot gra na instrumentach ludowych, co objawia się w jego początkowej twórczości (*Wichry Smoczogór*, *Poszarpane granie*, *Głędźby Ropucha*), zaś w późniejszej pośrednio, właśnie poprzez rytmizację i poetyzację.

Kazimierz Brandys także stworzył bohatera cierpiącego na narrację schizofreniczną:

Nazajutrz miał wykladać o Erazmie Łysowolskim (...), który coraz wyraźniej rysował mu się jako polski prototyp doktora Fausta – dwa i pół wieku wcześniej! (...) wśród szelestu (...) dosłyszał

rymy Łysowolskiego (...). Tego dnia zakończył swój wykład streszczeniem końcowej odsłony *Dnia w nocy* w zacytował po angielsku, w leksykalnym przekładzie (...). Spór z Bogiem w polskiej literaturze – wyjaśniał synom i córkom farmerów ze stanu Massachusetts (Brandys, 27).

Tożsamość narracyjna, będąca wynikiem literackiego tworzenia, które fikcjonalizuje samoświadomość (i dodać można — nieświadomość) autora, kształtuje formę jego istnienia. Istotą tego autotematycznego projektu nie jest dążenie do stworzenia prawdziwej opowieści o sobie jako twórcy, ale raczej uzyskiwanie niestabilnego, niepełnego i niespójnego obrazu, złożonego ex post z fragmentów — literacko przekształconych okrucich wspomnień, przeżyć i poglądów. Tak opracowane dzieło nie ma na celu „ocalenia od zapomnienia”³⁴⁵. Szostak mocno podkreśla, że pisarskie skupienie na samym sobie bywa niszczące dla pierwotnej, realnej egzystencji. W „*Poniewczasie*” z 30 marca, w „dziale Szostaka”, nie Marcina, znajdujemy słowa: „Pisanie zabija. Pisanem zabijam wszystko wokół. Stwarzanie na nowo w słowie odbiera życie temu, co poza słowem, i zrywam nić łączącą mnie ze światem. Nie dotrzymuję żadnych przymierzy, choć wierzę w ich trwałość” (P, s. 114). Później artysta rezygnuje z radykalności tej koncepcji, zastępując hipotezę morderstwa pojęciem wygnania: „A może niczego nie zabijam, tylko słowa wyganiają mnie z rzeczy, ze świata? [...] Książki układają się w mapę miejsc bez powrotu” (P, s. 117). Literackie wyciąganie osobistych doświadczeń oraz przeżyć unicestwia realny podmiot, przekształca go w abstrakcyjny, fantastyczny byt, który nie jest tożsamy z autorem wciąż żyjącym. Szostak potwierdza zatem barthesowską koncepcję znikania autora: „Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której nasz podmiot zanika, negatyw, w którym znika wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”. Autotematyczne gry literatury są procesem kontrolowanej autodestrukcji własnego świata, które wyobcowują piszącego z doświadczeń, w negatywowym odbiciu tworząc fantastyczny byt tekstowy, odrywający się bezpowrotnie od więzi z żywym ciałem autora.

Teksty autotematyczne tworzone są przez prozę związaną z tematem samego artysty, jak pisze Bakula. Autorefleksja może służyć pogłębieniu relacji dzieła z rzeczywistością pozaliteracką³⁴⁶. Szostak wypowiada się w swoim dziele na temat jego pisanie, tworzenia, uzupełniania. *Poniewczasie* to pewien rodzaj eksperymentu z narracją i gatunkiem, nie dziwią zatem sformułowania: „Dlatego zamiast sztuczek fabuły trzeba chyba się oddać innym wpływom” (P, 402). W tym upowieściowionym dzienniku czytelnik poznaje strukturę tekstu.

³⁴⁵ J. Fazan, *Autokreacja i fantastyka...* dz. cyt., s. 280.

³⁴⁶ B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki*, Poznań 1994, s. 143–146.

Można mówić o zamyśle wręcz reżyserskim w spektaklu, jakim stała się najnowsza pozycja bibliograficzna w dorobku krakowskiego autora.

10 grudnia

Czas dziennika dobiega końca? Czy cokolwiek się udało, poza ostateczną klęską? Ta była nieunikniona, każde dokonane powiadanie to porażka. Ale czy coś niepozornego pojawiło się po drodze? (P, 402)

Narrator-twórca dziennika stawia sobie pytania wcale nie retoryczne. Jeden dzień przynosi pytania, kolejny zaś odpowiedzi na nie, choć rzadko podane wprost. Czytelnik także musi na nie odpowiadać. Często w związku z własnym życiem.

Wymienni bohaterowie

Powieści Szostaka, jak pisałam w poprzednich rozdziałach, badając motywy i wątki, łączą się między sobą. Na przykład bohaterowie *Oberków do końca świata* to dziadkowie głównego bohatera *Chocholów*, a dzieła te wzajemnie się uzupełniają. Dopiero po lekturze całości można poznać pełniejszą historię rodów Chocholów i Wichrów.

Przykładem narracji autotematycznej jest wspomniana już wielokrotnie powieść akademicka, *Sto dni bez słońca*, odsłaniająca proces wytwarzania wiedzy akademickiej jako apokryfu. Nawiązań intertekstualnych w twórczości autora jest wiele; tytuł odsyłać może do *Stu lat samotności*³⁴⁷ Márqueza, o czym świadczą liczne nawiązania, na przykład w wydany pięć lat później *Poniewczasie*: „Pierwsze wersety nie są aforyzmami (...). Rozumiał to García Márquez (...). Ten wniosek, o plemionach skazanych na sto lat samotności, zadowalający zbyt łatwo zbyt wielu“ (P, 319). Intertekstualność to kolejna ważna cecha prozy krakowskiego autora. Nawiązań nie sposób zliczyć, ale są to zarówno Mickiewicz, jak i kultura popularna oraz własne teksty filozoficzne opisujące związek między *logosem* a *mythosem*.

Garcia Marquez:

Wiele lat później, stojąc naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendia miał przypomnieć sobie to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go ze sobą do obozu Cyganów, żeby pokazać mu lód (P, 148).

³⁴⁷ G. G. Márquez, *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 2009.

Swoistym *alter ego* autora można nazwać Lesława Srebronia, infantylnego wykładowcę akademickiego wysłanego „służbowo“ na Finnegany. Nawiązanie do tekstu Jamesa Joyce’a *Finnegánów tren*³⁴⁸, idealnie afabularnego, stwarza paradoks: *Sto dni bez słońca* to najbardziej fabularna i przejrzysta książka Szostaka.

W tym zdaniu wszystko wyszło. Nie tylko udało się Marquezowi, ale wyszło na jaw, zostało wywleczone. W jakimś sensie całe *Sto lat samotności* jest przypisem do tego zdania, rozwijającym nie tylko zarysowane tu wątki: ojciec, syn, pluton, cyganie, ale przede wszystkim meandryczną strukturę czasu i przypomnienia. To zdanie kryształ, w którym skupiają się wszystkie istotne sprawy i sposoby opowiadania (P, 148–149).

Główny bohater, Srebroń, poczytuje sobie wygnanie jako awans. Bohatera cechuje zawyżone poczucie własnej wartości, a także brak umiejętności trzeźwej oceny sytuacji (koledzy z wydziału, delikatnie mówiąc, nie przepadają za jego towarzystwem, czego Srebroń wydaje się nie dostrzegać). Bohater wyklada twórczość Filipa Włócznika, ulubionego pisarza, nieznanego (niestety) poza granicami Polski.

W początkowym rozdziale powieści Srebroń wyjaśnia przyczyny swojego przyjazdu:

To miał być dla mnie cały świat na długie miesiące semestru zimowego. Byłem przekonany, że padłem ofiarą jakiejś biurokratycznej pomyłki w fundacji, która przyznawała stypendia w ramach programu „Teachers Mobility“, umożliwiające wykładowcom z krajów Unii Europejskiej tymczasową zmianę neutralnego środowiska akademickiego. We wniosku trzeba było zgłosić dokładny sylabus wykładów i miejsce planowanego wyjazdu. Ja zaznaczyłem Oxford, jako drugą możliwość podając ewentualnie Cambridge. Zapewne ktoś musiał zawieruszyć gdzieś te sugestie (...).

Wyznaję, że nie wiedziałem wcześniej o istnieniu tego uniwersytetu, miasteczka, a nawet archipelagu Finnegan Islands. Nie ma go w moim atlasie, milczy o nim Wikipedia. Ale mimo to jest. (...) I nawet, jeśli to wszystko niewielu czytelnikom wyda się interesujące, właśnie o tym chcę opowiedzieć (SDbS, 11–12).

Zgadzam się więc z Katarzyną Kuchowicz i Marią Tadel, że „tworząc autoportret, artysta musi nabrać do siebie dystansu na tyle dużego, aby zobaczyć się w całości, i na tyle bezpiecznego, żeby pozostać w związku ze sobą“³⁴⁹. Kot, przybrawszy kostium Szostaka, który

³⁴⁸ J. Joyce, *Finnegánów tren*... dz. cyt.

³⁴⁹ *Autoportret, autobiografia, autotematyzm*, red. K. Kleczkowska, K. Kuchowicz, A. Kuchta, M. Tadel, Kraków 2016, s. 7–14.

to stworzył postać Srebronia, zaryzykował, iż czytelnicy będą dostrzegać w bohaterze portret samego autora.

Nie sposób dokładnie określić. Czytelnik dopiero otworzył książkę. Jeszcze nic nie wie. Choć to nieprawda: coś wie, przeczytał bowiem tytuł. Sto lat to przecież wiele lat. Choć wiele to z pewnością w tym kontekście mniej niż sto. Gdyby chodziło tylko o początek i koniec, wprowadzone na scenę w odwróconej kolejności, wystarczyłoby zacząć po prostu: stojąc naprzeciw plutonu egzekucyjnego... i tak dalej. Ale tu jest tajemnicze i niepokojące wiele lat później. Później po czym? (P, 152).

Wpis do „dziennika“ z 12 grudnia ukazuje „spotkanie“ dwóch bohaterów Szostaka, Srebronia ze Strzępą (kolegów, jak się okazuje, z czasów studenckich) w kontakcie korespondencyjnym. List (mail), który za chwilę przytoczę, może być jednocześnie „smaczkiem“ dla uważnych czytelników, gdyż zawiera dalsze losy głównego bohatera *Stu dni bez słońca*. Warto zauważyć, iż koniec powieści finnegańskiej nie przyniósł wyjaśnienia co do celu wyjazdu Srebronia, czyli stworzenia *opus vitae* badacza – książki o wspomnianym pisarzu, Filipie Włóczniku, i jego twórczości. Z „dziennika“ Strzępy wiemy jednak, iż książka została ukończona:

12 grudnia

Marcin:

Kordialny mail od Lesława.

W two ręce, Marcinie, składam płody ducha mego. Rozprawa o Filipie Włóczniku ukończona, ja cały w nią przelany, we mnie już nic, wszystko w czarnych znaczkach. Powierzam tobie i tylko tobie, nikt inny nie może tego tknąć. W wydawnictwie załatwione, zagroziłem, że zabieram manuskrypt. Trwoga na nich padła, błagali, bym został, zostałem. A zatem chłostaj, lecz miej zmiłowanie! (P, 403)

Strzępa nie należy do wyjątków, on również uważa Srebronia za człowieka infantylnego. Zadaje sobie pytanie: „Jak wymigać się od grzebania w słowach Lesława Srebronia? Kolegi ze studiów, namolnego poczcivca, którego mi serdecznie żał“ (P, 403).

Marcin Strzępa (senior) został skazany na karę pozbawienia wolności w wyniku tragicznego wypadku na przejeździe kolejowym, który spowodował śmierć kobiety podróżującej z córką³⁵⁰. Sąd uznał go za winnego, choć nie obyło się bez wątpliwości. W

³⁵⁰ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka...* dz. cyt. Por. D. Wodecka, Wit Szostak. „Moim miejscem są moi bliscy”. Z Witem Szostakiem rozmawia Dorota Wodecka, *Wolna Sobota* (magazyn *Gazety*

kontekście tego wydarzenia pojawia się figura żydowskiej ukochanej, określanej mianem „Tamta”, która w tragedii została zastąpiona przez kolejną ofiarę, co można zinterpretować jako powtórne zderzenie z traumą poprzez mechanizm psychoanalityczny. W tej sytuacji przeszłość łączy się z teraźniejszością i tworzy swoisty dialog między pokoleniami, gdzie wnuk, świadomy tragedii dziadka, dodaje swoją narrację ku epifanii śmierci.

Jacques Derrida, w swoim dziele *Gorączka archiwum*, nawiązał do związku między archiwum a psychoanalizą. W kontekście powieści *Poniewczasie*, Wit Szostak odnosi się do tematu żydowskiej tożsamości Freuda oraz problematyki pamięci zbiorowej, konfrontując polską kulturę z historią Żydów i Zagładą, która stała się silnym punktem odniesienia w narodowej świadomości.

Marcin:

Tłumy na drogach. To zastanawiające, jak dalece ludzie uchodzą ze swoich domów, kiedy tylko nadarzy się sposobność. Wolność jest poza domem, uciekają swym domom, miastom. Zamieszkiwanie zatem jest formą niewoli, pogodzeniem się z przymusem. Mam dom, bo muszę. Czyż to nie ostateczna klęska? (P, 159)

Mimo że nazwiska Freuda czy psychoanaliza nie są w *Poniewczasie* bezpośrednio wspomniane, mechanizmy analizy głębokiej wydają się przenikać narrację, co może być ujęte w kontekście etymologicznych przekształceń. Proces dojrzewania bohatera, który zmienia swoje imię z Józefa na Marcina, wydaje się podkreślać metafikcjonalność opowieści i jej związki z psychoanalizą. W narracji tego typu, autor poszukuje zrozumienia poprzez pisanie, odkrywając ukryte aspekty siebie i swojej przeszłości.

MAJ

1 maja

Marcin w drodze nie pisze. Zabrał laptop, ale po namyśle schował na dno plecaka. Chce chłonać, przeżywać i spisać później to, co się osadzi. Czeką na osad, wspina się, poci się, patrzy na Elenę i wspomina sobie dawne drogi. Osad, osada, zamieszkiwanie. To, co zostaje, to, co się osadza, przechowują poeci (P, 161).

Praca Szostaka można interpretować przez pryzmat rytualnych inicjacji, gdzie podróż w głąb podziemi to nie tylko introspekcja, ale także konfrontacja z dziedzictwem rodzinnym. Marcin Strzępa, jako ojciec, dorasta do nowych ról, co staje się istotnym wątkiem w kontekście

Wyborczej), 11.08.2022, dostęp: 19.08.2023, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28781073,wit-szostak-moim-miejscem-sa-moi-bliscy.html>.

narracji, mimo że postać jego ojca praktycznie nie występuje. Całość składa się na złożony mechanizm refleksji nad pamięcią, identyfikacją i traumą, ujmując problemy osobiste w szerszym kontekście społecznym oraz kulturowym.

Dziennik

W jaki jednak sposób można traktować poważnie samego Strzępę jako bohatera, kiedy ma on wiele wspólnego ze swoim kolegą Srebroniem? Początek dziennika wygląda trochę jak zapiski Gombrowicza. Dla porównania:

Szostak:

1 stycznia

Jutro zacznę pisać dziennik.

3 stycznia

Przedwczoraj napisałem: jutro zacznę pisać dziennik. Nie zacząłem, nie dotrzymałem. (...)

A może dziennika się nie zaczyna, może nie da się zacząć? Ciągłe odwlekany, zawsze jest tylko szkicem siebie? (...) Czy ten pisany dzisiaj to już dziennik? (P, 7)

Gombrowicz:

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczerza szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli?³⁵¹

Dziennik Strzępy/Szostaka przypomina jedno z najbardziej rozpoznawalnych fragmentów dzienników Gombrowicza.

Poniedziałek

Ja.

Wtorek

Ja.

Środa

³⁵¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2013, s. 56.

Ja.

Czwartek

Ja³⁵².

Strzępa/Szostak, pisząc, zastanawia się nad formą w pojedynczych wersach:

Nie pisać w dniach bezszostakowych.

Przestrzegać podziału głosów.

Usłyszeć ten podział, wyczulić słuch na słowa.

Pod koniec roku podliczyć, ile dni Józef spędza bez Wita (P, 26).

Jak wynika z przytoczonych wyżej cytatów, Szostak dialoguje z tradycją Gombrowiczowską. Jego bohater odczuwa schizofreniczną więź z twórcą, nad którą obaj przez cały czas trwania dziennika pracowali. Podejmują próby życia bez siebie, choć ciągle nierozłączni. Więzy ta nie została zerwana, mimo że Szostak niejednokrotnie próbował tego dokonać. Fikcja literacka często zawiera subiektywne narracje, które mogą uwzględniać punkt widzenia, emocje i przekonania narratora i/lub bohaterów. Pozwala to czytelnikowi na bardziej osobiste, subiektywne doświadczenie historii, tak różne od innych form literatury, zwłaszcza stawiających na obiektywność i faktograficzność.

Marcin z *Poniewczasie* pisze swój dziennik w formie planu wydarzeń w wersji „szkolnej”:

4 maja

Marcin:

Smakowanie pylistej drogi po wyjściu na szlak.

Wzruszenie tym zakrętem, kiedy mija się ostatnie domy (...).

Pamiętanie poprzednich wędrówek (...).

Rozpoznawanie znaków na drodze, dwuznaczne rejestrowanie zmian.

Przypominanie sobie koloru chustki, którą wiązałaś włosy.

Przypominanie sobie siebie z tamtych dni, trochę obcej i bliskiej zarazem (P, 165).

Autotematyczne przemieszczenia w twórczości Wita Szostaka dostrzec można zwłaszcza w dwóch jego n dziełach, *Stu dniach bez słońca* oraz *Poniewczasie*. Przyjrzałam się „szwom“ tej twórczości. Pisanie „o dziele w dziele“ to naczelna zasada rządząca „dziennikiem“ Marcina Strzępy, zaś ironia kulminuje w stworzeniu Lesława Srebronia, naukowca-

³⁵² Tamże, s. 6.

stypendysty. Na prozę Wita Szostaka wywierają wpływ filozoficzne rozważania Dobrosława Kota, w końcu „bliskiego przyjaciela“ pisarza.

Rozdział IV

WIZERUNEK KOBIET W TWÓRCZOŚCI WITA SZOSTAKA

Współczesna literatura polska prezentuje różnorodny sposób przedstawienia kobiet, odzwierciedlając zmieniające się normy społeczne, kulturowe i polityczne. Wit Szostak w swojej twórczości przedstawia kobiety w sposób złożony, obdarza postacie bogatym wachlarzem emocji, aspiracji i problemów. Zwłaszcza od roku 2010, unika on stereotypowych przedstawień, kreując kobiety zarówno silne i niezależne, jak i wrażliwe czy zagubione, choć już w początkowej twórczości fantastycznej widoczny jest motyw poszukiwania kobiecej tożsamości, w kontekście różnych ról społecznych, jakie pełnią kobiety. Bohaterki Szostaka eksplorują trudności w odnajdywaniu siebie w świecie pełnym oczekiwań. *Szczelinami* to najbardziej kobieca z jego powieści, stworzona w duchu pochwały kobiecości i bycia kobietą w przestrzeni miejskiej.

Powieści Szostaka często skupiają się na relacjach między kobietami a światem, podkreślając przyjaźń, rywalizację, matczyne więzi czy toksyczne znajomości. Takie podejście ukazuje bogactwo emocjonalne i społeczne związki międzyludzkie na tle zmian społeczno-politycznych Polski.

Szostak stara się przełamywać stereotypowe ujęcia kobiet, pokazując je jako aktywne uczestniczki życia społecznego. Kobiety przedstawiane są jako sprawcze, pełne pasji i ambitne, a także wykształcone (często naukowczynie, badaczki, studentki). Szostak porusza ważne problemy społeczne dotyczące kobiet, takie jak dyskryminacja, macierzyństwo czy zdrowie psychiczne. Poprzez fabułę i charakterystykę postaci, tworzy przestrzeń do refleksji nad trudnościami, z jakimi borykają się kobiety w dzisiejszym świecie. W sposób świadomy i zróżnicowany autor przedstawia kobiety, ukazując ich złożoność, realizm i dynamikę w kontekście zmieniającego się społeczeństwa.

W rozdziale czwartym mojej rozprawy doktorskiej chciałabym poruszyć temat ewolucji bohaterek literackich od wczesnej twórczości Szostaka (głównie fantastycznej i ludowej), przez trylogię krakowską, twórczość z lat 2014–2017, autotematyczne utwory z lat 2019–2020 do najnowszych dzieł krakowskiego autora.

Obraz kobiet we wczesnej twórczości fantastycznej i *Oberkach do końca świata*

Sylwetki bohaterów literackich często mają swoje korzenie w wierzeniach i tradycjach religijnych. W wielu mitologiach postacie te bywają przedstawiane jako półbogowie,

potomkowie bóstw, którzy często zjawiają się na świecie dzięki ludzkim matkom. W kontekście patriarchalnych społeczeństw, które skupiają się na męskiej linii dziedziczenia, tacy bohaterowie zostają uznani za założycieli rodów, a ich potomkowie z dumą powołują się na boskiego przodka. Jak pisze Piotr Konecki, zjawisko to można odczytywać jako wyraz tradycyjnych struktur społecznych, w których mężczyźni są postrzegani jako nosiciele boskości, mimo że w mitach to kobiety są tymi, które bezpośrednio łączą się z boskością i rodzą herosów³⁵³. W *Wichrach Smoczogór* piękną, wyczekaną kobietą jest Cyranka:

Aż w końcu usłyszeli powód wyczekiwania. Przez las szedł czysty dziewczęcy śpiew.
Głos powoli zbliżał się do nich, by wreszcie nabrać pięknych kształtów Cyranki.
Bakalarz westchnął i poczuł ukłucie w sercu (WS, 131).

Wśród elementów występujących w magicznych baśniach można zauważyć grupę, w której centralnymi postaciami kobiecymi są „królowny” lub „panny”, będące córkami władców z odległych krain. Zazwyczaj są to młode dziewczęta w okresie dojrzewania, jak pisze Ewa Serafin³⁵⁴. Opowieści czarodziejskie, w których uczestniczą przedstawicielki rodzin królewskich, w dużej mierze koncentrują się na inicjacji mężczyzn, co sprawia, że to młodzi mężczyźni stają się głównymi bohaterami tych narracji. W *Wichrach Smoczogór* bardzo interesująco przedstawiono Śmierć – jako zmieniającą się starą kobietę, która im dłużej tańczyła, tym stawała się młodsza:

I zobaczyli zamiast szkieletu nagą, starą kobietę z rozwianymi włosami. Ta sękatymi palcami zagarnęła kawałek nieba, wyrwała z nieba szarą, wieczorną płachtę i okryła się nią jak płaszczem. Szarość, przetykana promieniami słońca, owinęła jej wyschnięte, blade ciało. I Śmierć zaczęła tańczyć, wpięrowo, obracając się wokoło (...). I widzieli, jak muzyka Berdy zmienia twarz staruszki, jak wygładzają się jej zmarszczki, wysnuwa siwizna z włosów. I widzieli, jak młodzi jej ruchy, jak tańczy coraz lżej i lżej, stąpając na palcach, aż zaczęła wirować (WS, 147).

Oprócz elementów mitologicznych, w baśniach dostrzegalne są również odniesienia do innych kulturowych źródeł. Należą do nich między innymi motywy pierwotnej egzogamii, w których bohater wyrusza w daleką podróż, by znaleźć sobie żonę, oraz elementy obrzędów weselnych. To ostatnie może obejmować wątki związane z poszukiwaniem panny młodej oraz

³⁵³ P. Konecki, *Sieroty odzyskują...* dz. cyt., s. 95–100.

³⁵⁴ E. Serafin, *Wzorzec kobiecości w baśniach ludowych XIX–XX wieku (na przykładzie adaptacji wątku T530 „Szlana góra”*, w: red. A. Janicka, *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Białystok 2019, s. 501.

zmaganiami pana młodego, które odzwierciedlają dawne rytuały związane z zawarciem małżeństwa. Intencjonalność i determinacja bohatera w dążeniu do zdobycia ukochanej są ważnymi aspektami tych opowieści.

W związku z tym, herosi i ich mityczne dziedzictwo mogą być interpretowane jako refleksja nad patriachatem, który także cierpi na degenerację, tym samym skazując kolejne pokolenia na świadomość swojej małości w porównaniu z chwalebnymi synami boskich przodków³⁵⁵. Warto zajrzeć do tych dawnych źródeł i przemyśleć je na nowo, co otwiera drogę do odmiennych perspektyw współczesnej kultury. Te reinterpretacje pozwalają odnaleźć wzorce, które mogą być nadal obecne lub ulegać zmianom, modyfikacjom czy nawet całkowitemu zanikowi.

Struktura fabularna podań często opiera się na archetypowym schemacie podróży, znanym z mitów, w którym występuje trójca: heros, potwór i kobieta³⁵⁶. Zgodnie z tym modelem, to właśnie heros pełni rolę aktywnego uczestnika wydarzeń, podczas gdy postać dziewczyny pozostaje w zdecydowanej mierze pasywna. Kobieta w tych narracjach funkcjonuje często jako cel, który bohater ma zdobyć, stanowiąc symbol nagrody za jego zmagania, takie jak pokonywanie różnorodnych przeszkód czy stawianie czoła potworom.

Konecki twierdzi, iż jednym z ważniejszych zagadnień w socjologii ostatnich dziesięcioleci stała się renegocjacja ról, praw i obowiązków związanych z płcią, a tym samym również nowa definicja tożsamości kobiet i mężczyzn. Na to dynamiczne przekształcanie tożsamości wpływają różnorodne czynniki – historyczne, polityczne, ekonomiczne oraz psychospołeczne. Interakcje między tymi elementami tworzą złożony obraz rzeczywistości, w której żyjemy. Aby lepiej zrozumieć te zjawiska, można zastosować różnorodne metody i techniki badawcze, zgodne z wybraną dyscypliną naukową, które pozwalają badać zarówno przyczyny tych zmian, jak i ich konsekwencje.

W ramach badań nad tożsamościami płciowymi, szczególnie istotne są obszary *gender studies*. Tego typu analiza może poszerzyć zrozumienie dynamiki współczesnych relacji płciowych oraz ukazać, jak są one osadzone w szerszym kontekście kulturowym.

W twórczości Szostaka początkowo zauważalne są wpływy fantastyki literackiej, jednak z biegiem czasu autor odchodzi od tego nurtu, eksplorując bardziej złożone formy narracyjne, które często są postrzegane jako realizm magiczny. Jego prace podejmują

³⁵⁵ P. Konecki, *Sieroty odzyskują...* dz. cyt., s. 105.

³⁵⁶ E. Serafin, *Wzorzec kobiecości w baśniach...* dz. cyt., s. 106.

różnorodne tematy, a pierwsze utwory, takie jak cykl smoczogórski, uznawane są za baśnie filozoficzne.

Głędźby Ropucha ukazują kobiety w ich schematycznych rolach, jako matki, kucharki, opiekunki gospodarstw. Jednocześnie jako osoby o wyjątkowo silnych osobowościach i skomplikowanych charakterach. Górale Smoczogórscy mogą z wdzięcznością spoglądać na swoje spokojne życie, wspomagani przez partnerki. Mimo iż od czasu do czasu zrywają się groźne wiatry, a ich dusze bywają wystawiane na próbę przez demoniczne siły, z pewnością mogą uważać siebie za szczęśliwców; w przeciwieństwie do tego, co dzieje się na nizinach, gdzie w rzeczywistości rozgrywają się znacznie bardziej niepokojące zdarzenia. Górale antropomorfizują swoje instrumenty, nadając im cechy kobiece:

Lira, wzgardzona przez rozbójników, jęknęła boleśnie (GR, 84).

Tam świat zdaje się kwestionować ustalone zasady, czas zmienia swój bieg lub kręci się w nieskończoność. W takich warunkach ludzie tracą się w snach i złudzeniach, odrywając się od prawdziwego życia.

Role społeczne ulegają przewrotności: oprawca staje się ofiarą, władca zamienia się w błazna, a ojcowie tracą autorytet na rzecz swoich własnych dzieci. W obliczu chaosu cierpią kobiety. Bohaterowie z opowieści często nie są w stanie uratować rzeczywistości; nie noszą na swoich barkach misji, ani nie zmieniają losu. Wydaje się, że ich jedynym celem jest stać się obiektem żartów tego świata. Granice między rolami społecznymi w *Głędźbach...* ulegają zatarciu. Niemniej jednak, nie ma pewności, czy postacie są jedynie marionetkami w świecie, który je otacza, czy też posiadają moc kreowania rzeczywistości, w której żyją.

Wit Szostak w trzecim tomie smoczogórskim opracowuje filozoficzną opowieść, która koncentruje się na fundamentalnych aspektach ludzkiego doświadczenia. Inspirując się zarówno młodopolskim dziedzictwem, jak i starożytną obrzędową kulturą gór, szczególnie skupiając się na legendach huculskich, autor tworzy swoisty most między przeszłością a współczesnością. Jego narracja ukazuje społeczności, które żyją w głębokim związku z mitami i magicznymi interpretacjami otaczającego świata. W *Poszarpanych graniach* centralną postacią kobiecą jest Soroczka, stylizowana na mityczną Penelopę, oczekująca na mężczyznę, a w rzeczywistości rządząca gospodarstwem.

I tak nadeszła jesień, ta jesień, kiedy niemiłosierne czarty uwzięły się na całą Jesionkę i okoliczne wioski. Każdego dopadał czart. A na samym początku rzucił się na zalotników Soroczki (PG, 36).

W tym uniwersum tradycja nie jest jedynie zapisaną historią, lecz żywym elementem, który pulsuje w baśniach, opowieściach i pieśniach przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Szostak w ten sposób odkrywa bogactwo kulturowe, ujawniające się w codziennych praktykach i wierzeniach ludzi osadzonych w konkretnej, a zarazem mistycznej rzeczywistości.

W *Poszarpanych graniach* nie brakuje także postaci kobiecych z mitologii słowiańskiej:

Od strony lasu szła dziwożona. Miała włosy ogniste jak wypolerowana miedź. Skręcone loki łąpały słońce i iskrzyły się wesoło. Dziwożona podeszła do Koredy na wyciągnięcie ręki. Chłopak poczuł, że nogi pod nim miękły (PG, 120).

Z kolei powieść *Oberki do końca świata* odzwierciedla osobiste zainteresowanie autora życiem wiejskich muzykantów w Radomszczyźnie. Rodzimy realizm magiczny w ujęciu Szostaka to sentymentalna podróż do krainy, która na zawsze zniknęła, lecz dzięki jego twórczości zyskała nieśmiertelność.

W Rokicinach, niewielkiej miejscowości, echa wielkiego świata docierają jedynie jako ciche szeptania. Na tej zapomnianej radomskiej równinie życie toczy się zgodnie z odwiecznymi rytmemi chrzcin, pogrzebów i wesel. Te ostatnie z kolei nie mogą się obejść bez skocznych oberków, które rozbrzmiewają na skrzypcach — dźwięków, które przenoszą w czasie. To wyjątkowe życie, które było, jest i na zawsze pozostanie w sercach mieszkańców, już nigdy nie powróci. Muzykanci przygrywali oberki, w których tekstach pojawiały się kobiety:

Ej, chodźcie, muzykanci, chodźcie chłopcy za las.
Ej, bo panny nie będą długo czekać na was.
Ej, chodźcie do nas, chłopcy, chodźcie ze skrzypcami.
Ej, chodźcie do nas, chłopcy, chodźcie z oberkami.
Pozwolimy wam tańczyć z pięknymi pannami (OdKŚ, 14).

Początek powieści opowiada o ślubie Marii i Franciszka. Nie brakuje tam tradycji weselnych, w których panna młoda musiała odegrać przypisaną jej rolę:

Może Maria przytakiwała trochę cicho, ale przytakiwała. Wyszli z kościoła jako żona i mąż (...). Siedmiu kawalerów przekazywało Marię Franciszkowi (...). Józef (...) widział, jak ucieka z niej Maria Kądziela i jak wstępuje w nią Maria Wichrowa (...). A z każdym tancerzem Maria coraz bardziej była Franciszkową Wichrową (...) (OdKŚ, 21–22).

Jednak w sercu Józefa rozgrywał się wtedy dramat:

Grał na jej weselu, choć ją chciał poślubić (OdKŚ, 22).

W biografii Józefa Wichra przeplatają się wątki szczęścia i nieszczęścia, miłości oraz braterskiej zdrady. Jego życie wypełnione było także prawdziwą muzyką, która odejdzie wraz z nim, zamykając za sobą drzwi do zaczarowanego świata wiejskich muzykantów. Bezpowrotnie utracić można nie tylko jego, ale i całą magię, którą niesły ze sobą ich dźwięki.

Książka napisana jest w rytmicznej formie, przypominającej melodie oberków, z piękną frazą, która może hipnotyzować. To opowieść o egzystencji i przemijaniu, miłości i śmierci, zakorzeniona głęboko w polskiej tradycji, sięgająca źródeł muzyki ludowej, a jednocześnie przepełniona nowoczesnymi pytaniami egzystencjalnymi.

Warto zauważyć, że późniejsze dzieła Szostaka, takie jak *Szczelinami*, stanowią wyraźny kontrast w stosunku do jego początkowych narracji. Mimo że zmieniają ton i tematykę, nie umniejsza to wartości jego debiutanckich powieści; wręcz przeciwnie, pozwala lepiej zrozumieć złożoną osobowość tego autora i jego rozwój twórczy.

Obraz kobiet w trylogii krakowskiej

Rodzina, którą sportretował autor, nosi nazwisko Chochół, a jej historię poznajemy w sposobie, w jaki główny bohater nieustannie eksploruje ich życie – podczas snu. Z dała od władzy Morfeusza, wędruje cicho po pokojach swoich bliskich, od łóżka kuzynki po sypialnię babci, bezszelestnie obserwując swoich wujów, stryjów i ciotki, którzy pogrążeni są w beztroskim śnie. Jego ciekawski wzrok dostrzega nie tylko nieprzygotowane do snu stroje, ale także intymność i bezbronność zaspanych krewnych.

W trylogii krakowskiej obraz kobiet ulega przemianie – nie są już one niewolnicami, a wykształconymi podmiotkami; są traktowane z szacunkiem i uznaniem – mimo że nadal pełnią stereotypowe role społeczne. Są matkami, kucharkami, żonami – ale też studentkami, artystkami, krakowiankami.

Ważną postacią *Chochółów* jest kuzynka głównego bohatera, Ania. Postać silna, waleczna, zdeterminowana, a jednocześnie wrażliwa:

Ania co jakiś czas otwierała oczy, patrzyła na mnie, jakby chciała sprowokować pytanie. Jej spojrzenie docierało do mnie, próba wytrącenia mnie z milczenia, obrócenia nastroju. Jej wzrok dotykał mnie bezwstydnie, wzrokiem się odzywała, zapytaj, prosiła niemo. Ale nie zapytałem, nie miałem odwagi, ochoty, zapytanie byłoby niestosowne, dotykało zbyt mocno, poprzez wszystkie warstwy jej ubrania, swetry, płaszcz, skłębione wokół twarzy szale (Ch, 169).

W polskim społeczeństwie tradycyjnie mężczyzna odgrywał kluczową rolę jako głowa rodziny. Jak pisze Barbara Kalinowska-Witek, historie i normy kulturowe są pełne przykładów tego, jak to on brał na siebie odpowiedzialność za zaspokojenie potrzeb swoich bliskich³⁵⁷. W podejmowaniu istotnych decyzji również pozostawał w centrum, a jego obecność była niezbędna nie tylko w domu, ale także w relacjach z otoczeniem.

W trakcie nocnych wędrówek, bohater nie tylko przyglądał się detalom życia domowników, ale starał się zrozumieć ich zwyczaje, charaktery oraz życiowe historie. Odbywał podróż po Domu, który zamieszkują cztery pokolenia. To stara czynszówka, której historia sięga czasów PRL-u, gdy została podzielona pomiędzy przypadkowych lokatorów. Po przewrocie, po wieloletnich zawirowaniach, Dom wrócił w ręce swoich prawowitych właścicieli i przeszedł metamorfozę według oryginalnej koncepcji. Przebudowa przekształciła kamienicę w niezwykle labirynt, w którym nie ma kluczy ani osobnych mieszkań; życie toczy się tu według rytmu plemiennej wspólnoty, trzymanej w ryzach dzięki kobietom. Narrator *Chochółów* ma ukochaną, Zosię, z którą relacja rodzi wiele napięć:

Przebudziłem się odrętwiały i przemarznięty. Zosia nade mną pochylona z troską, w jej rękach wielki i ciemny koc, noc pomiędzy nami, może się jednak położyć, jeszcze kilka godzin, połóż się, chodź ze mną (...). Zosia, tu i tam Zosia (Ch, 184).

Na pierwszy rzut oka, ten archaiczny porządek wydaje się funkcjonować bez zakłóceń, aż do momentu, gdy niespodziewanie odchodzi nestorka rodu. To wydarzenie staje się katalizatorem serii kolejnych, które wstrząsają fundamentami życia rodziny *Chochółów*. Chaos i dramatyczne zwroty akcji pojawiają się jeden po drugim: znika starszy brat narratora, on sam wikła się w skomplikowany romans z Zosią, a jeden z wujów, artysta, ginie po ujawnieniu kontrowersyjnego obrazu. Rodzinne napięcia narastają, a dawno skrywane pragnienia władzy zaczynają wychodzić na jaw. Wszystko to przez śmierć jednej – najważniejszej – kobiety.

³⁵⁷ B. Kalinowska-Witek, *Rola, zadania i pozycja społeczna mężczyzny i kobiety w rodzinie w świetle wybranych czasopism kobiecych z lat 1864–1914*, „Wychowanie w Rodzinie” 2014, nr 2, s. 177.

Rola kobiety była często redukowana do obowiązków związanych z prowadzeniem domu, wychowywaniem dzieci i dbaniem o rodzinne ognisko³⁵⁸. Choć wychowanie młodszego pokolenia było niezwykle ważnym zadaniem, zwłaszcza w trudnych okresach, takich jak narodowa niewola, nie przyczyniło się to znacznie do poprawy sytuacji kobiet w hierarchii rodzinnej.

W efekcie chaosu, Dom zaczyna być dzielony na piętra, wprowadzane są zamki, a pokoje są reorganizowane według indywidualnych preferencji wszystkich członków rodziny. Takie zmiany prowadzą do erupcji neuroz i instynktów, które zagrażają płynnej harmonii, jaką rodzina miała wcześniej. Kobiety musiały odbudować Dom po katastrofie.

Tematyka *Dumanowskiego* i *Fugi* dotyczy losów mężczyzny. Kobiety, jeśli występują, są bohaterkami na dalszym planie. Na przykład:

Wiele lat później pewna Cyganka z Aracataki wywróżyła mu śmierć, którą miał spotkać w Paryżu w roku 1841. Odważny pułkownik nie uciekał przed przeznaczeniem” (D, 203).

Z *Fugi* natomiast:

W służbówce mieszka panna Anna, która nocami oddaje się cichej pólności, lecz nie dość cichej, bym nie wysłyszał jej przez dębowe drzwi. Któregoś wieczoru podchodzę do niej, kiedy zmiata ze stołu okruszki chleba, by rzucić je ptaszynom, które lgną do naszego karmnika za oknem. Chwytałem wtedy jej dłoń w locie, całuję delikatnie i szepczę:

- Słucham panny co noc. – Po czym odchodzę (F, 151).

Pod koniec XIX wieku, na łamach kobiecych czasopism, jak podaje Kalinowska-Witek, zaczęły pojawiać się głosy domagające się zmiany w postawach ojców. Publicyści zaczęli nawoływać, by mężczyźni aktywniej angażowali się w życie swoich dzieci, szczególnie w ich edukację i wychowanie³⁵⁹. W tym kontekście podkreślano również, jak ważne jest dla żon zapewnienie wsparcia swoim mężom w trudnych momentach, tworzenie harmonijnej atmosfery w domu oraz umożliwienie im odpoczynku po pracy.

Dodatkowo, żona była postrzegana jako kluczowa figura wspierająca męża w jego staraniach dotyczących utrzymania rodziny, mierząc się z obowiązkami gospodarczymi i oszczędzając. W ten sposób, złożoność ról w rodzinie stawała się bardziej widoczna, a

³⁵⁸ B. Kalinowska-Witek, *Rola, zadania i pozycja...* dz. cyt., s. 178.

³⁵⁹ Tamże, s. 180.

współpraca między małżonkami ukierunkowywała na wspólne cele i dobro rodziny. Wit Szostak rekonstruuje i przekracza te reguły.

Lata 2014–2017

Obraz kobiet ze *Stu dni bez słońca* opisałam w poprzednich rozdziałach, więc aby się nie powtarzać, przytoczę tylko kilka ważnych cytatów dotyczących bohaterek. Kobiety są w tej powieści postaciami bardzo kontrastowymi, zarówno pod względem wieku, jak i wykształcenia czy sposobu bycia.

Pani Magee, gospodyni:

O mojej gospodyni już pisałem, nie będę więc tego powtarzać. Ale trzeba się trzymać pewnego porządku. Po pierwszej pincie guinnessa poznałem tę znaną wdowę, z trudem rozumiejąc, co do mnie mówi (...). Na szczęście owego dnia z panią Magee musiałem wymienić tylko kilka zdań, dogadać się co do ceny i ogólnych warunków (SDbS, 70).

Jadranka Vidović i Sadhbh, wykładowczynie St. Brendan:

Jadranka Vidović była jedną z dwóch kobiet wykładających w St. Brendan. Druga to Irlandka o niemożliwym do wymówienia gaelickim imieniu Sdhbh. Jadranka pochodziła z Chorwacji, choć od lat mieszkała w Niemczech. W St. Brendan prowadziła cykl wykładów poświęconych motywowi winorośli we współczesnej prozie Bałkanów. Jej zajęcia cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, czego skrycie zazdrościłem, gdyż na mój kurs uczęszczało zaledwie pięć osób. Później wielokrotnie dała się poznać jako osoba bystra i inteligenta. Potrafiła opowiadać o swoim projekcie z taką pasją, że mogłem jej słuchać godzinami (SDbS, 28).

Jak pisze Sławomir Cudak, w dzisiejszej Polsce rola kobiet ulega znaczącej transformacji, co sprawia, że stają się one coraz bardziej aktywne i zauważalne w różnych aspektach życia poza rodziną³⁶⁰. Oprócz tradycyjnych ról żony i matki, współczesne kobiety angażują się w życie społeczne, gospodarcze, polityczne oraz kulturalne. Ta wszechstronna aktywność nie tylko przyczynia się do zmiany ich społecznego statusu, ale także prowadzi do przekształceń w strukturach rodzinnych.

Uważam, że jedną ze zdecydowanie najciekawszych postaci kobiecych w twórczości Szostaka jest Marta z *Wrózenia z wnętrzości*. Opisałam w poprzednich rozdziałach kilka

³⁶⁰ S. Cudak, *Ewolucja ról kobiety-matki w rodzinie*, „Pedagogika Rodziny” 2012, s. 54–61.

ważnych kwestii związanych z zamieszkiwaniem mitycznego Poświętowa, jednak najważniejszą kwestię zostawiłam. W końcu Szostak wykreował bohaterkę silną, niezależną, jednak oddaną dwóm mężczyznom-braciom-ojcom swoich dzieci. Ojcem pierwszego dziecka Marty był chory psychicznie Błażej. Mateusz zaopiekował się bratem, jego dziewczyną i ich dzieckiem; został również ojcem dziecka Marty. Zaś Błażej zamieszkiwał z nimi na stałe.

Ważną postacią kobiecą jest także Sara, przyjaciółka Marty:

Przyjaciółki Marty przyjeżdżają i odjeżdżają, a Sara zostaje (...). Sara jest inna, choć też jest przyjaciółką Marty (...). Sara mieszka na dworcu przez kilka tygodni. Na peronie leży z boku, w cieniu. Nigdy nie jest naga, tylko siedzi na leżaku ubrana w galabiję, siedzi z chustą na głowie. Na kostkach ma bransolety, a na palcach nóg srebrne pierścienie. Nie rozmawia o wszystkim i o niczym, tylko milczy i czyta książkę. Nie zachwycą się pięknem przyrody, nie krzyczy co chwila, że taki spokój i cisza, tylko jest w ciszy (WzW, 35).

Cudak zauważa, iż kobiety podejmują różnorodne działania, które pozwalają im na większą niezależność oraz pełniejsze uczestnictwo w życiu publicznym, co niewątpliwie wpłynęło na dynamikę ról w rodzinach oraz na sposób, w jaki społeczeństwo postrzega ich wkład w życie społeczne i zawodowe³⁶¹.

Opowieść dworcowa ma niezwykłą konstrukcję, rozpiętą pomiędzy fragmentarycznymi zdaniami, co tworzy poczucie zagubienia. W centrum historii znajdują się Mateusz i Marta, którzy, odrzucając zgiełk wielkiego miasta, postanawiają osiedlić się w obskurnej poczekalni na dworcu, w miejscu nazwanym „umarłym i nigdy nienarodzonym” – Poświętowie. Milczący brat Mateusza wymaga ciągłej opieki. Aby zrozumieć powody ich ucieczki od rzeczywistości, głęboko wkładamy rękę w bolące wspomnienia: matki z ranami, ojca, który miał być bohaterem; czytania Heideggera w kawiarniach, metaforyczne marmurowe narządy i mit o Odysie, w połączeniu z podróżą do Toskanii. W powieści jednak istnieje wiele niedopowiedzeń.

We *Wrózeniu z wnętrza* Szostak, podobnie jak w *Stu dniach bez słońca*, zaprasza do obserwacji rzeczywistości widzianej oczami niezwykłego narratora. Wewnętrzna emigracja, która uczyniła go niezdolnym do samodzielnego życia, jednocześnie uwalnia go od odpowiedzialności i powinności wobec innych. Życie pozbawione trosk i zmartwień, ukazujące się wręcz jako stan godny pozazdroszczenia. Marta nie chce stracić Mateusza, Sara poszukuje samotności, by pisać, a filozof Daniel lęka się pełnego uczestnictwa w życiu. Większość z nich

³⁶¹ Tamże, s. 55.

żyje życiem innych, a każdy ma swoją enigmatyczną motywację. Można mieć wrażenie, że wnętrza postaci, do których wgląd mamy ograniczony, są dla autora równie tajemnicze, jak dla czytelnika, co podkreśla złożoność ludzkiej natury.

Anna Ceglarska zauważa, iż Penelopa, żona Odyseusza, przez dwadzieścia lat czekała na powrót swojego męża, nieustannie otoczona przez licznych zalotników³⁶². Jej postać zyskuje na znaczeniu, ponieważ można ją porównać do władcy Itaki. Jej rola nie ograniczała się jednak jedynie do bycia cierpliwą małżonką. W rzeczywistości, sytuacja, w jakiej się znalazła, nadaje jej postaci głębszy wymiar, ponieważ na czas nieobecności Odysa to ona mądrze i skutecznie zarządza wyspą. Sięgając po *Zagrodę zębów* spodziewałam się obrazu Penelopy jako wiernej i czekającej żony. Tak też się stało. Poza Penelopą w życiu Odysa istniała także matka, ale przede wszystkim czuwająca nad nim przez całą wędrówkę bogini Atena. Temat Kirke i Kalipso pomijam celowo.

6a

Penelopa czeka, pogrążona w nadziei. Praktykuje samotność na wiele sposobów: troska, pamięć, codzienność, praca, zakrzękanie. Żyje przy krosnach, tka sobie powoli, zwleka.

Itaka czeka herosa, Penelopa Odysa (...).

Kiedy wraca z mgły, Penelopa odkrywa w starcu męża. Pozwala mu grać w ukrywanie, gdyż dobrze rozumie, że on sam potrzebuje tej gry do przeżycia powrotu. Mądra Penelopa (ZZ).

Penelopa w rzeczywistości przejęła rządy na Itace. Analiza jej kompetencji, strategii działania oraz zdolności przywódczych może dostarczyć cennych informacji na temat jej autorytetu. Takie spojrzenie na postać Penelopy stawia pod znakiem zapytania stereotypowe wyobrażenia o kobiecej funkcji w literaturze oraz podkreśla jej aktywną rolę w wydarzeniach rozgrywających się na wyspie. Ostatecznie, interpretacja jej postaci odkrywa fascynujące aspekty, które mogą rzucić nowe światło na znaczenie bohaterki w kontekście całej opowieści.

Szostak napisał także opowiadanie *Koźłeta gazeli* wydane w tomie *Pożądanie*, stanowiące zapis krótkiej drzemki z wątkiem erotycznym; fascynację wykładowcy piersiami studentki. Jest to opowiadanie kampusowe, z oczywistym nawiązaniem do *Pieśni nad pieśniami*:

³⁶² A. Ceglarska, *Wierność i władza, czyli polityka według Penelopy*, „Wrocławskie Studia Erazmiańskie” 2010, nr 9., s. 393–394.

Piersi twe jak dwoje koźląt, bliźniąt gazeli (PnP 7, 3–4).

Mury rozgrzane, na kampusie coraz mniej studentów. Dziś ostatni egzamin, potem zasłużone wakacje. Najchętniej bym nie przychodził, ale uprosili mnie, żeby robić termin poprawkowy przed wrześniem. A ja uległem, jak zawsze, stanowczość zachowując na bezsilne monologi, wygłaszane w myślach. Tylko w swoim towarzystwie potrafię być bezlitosny (KG, 7).

Opowiadanie zaskakuje nieco negatywnie, gdyż kobiety są w nim podziwiane, jednak podziwiane przedmiotowo. Być może o to właśnie chodziło w tomie opowiadań erotycznych.

Studentek mniej, ale ciekawsze, pochylone nad blatem, jasne bluzki z dekolcami. Letnia sesja, lubię. Niewinnie muskam wzrokiem skrawki piękna. Z bliska widać obgryzione paznokcie, niezdrową cerę, makijaż zrobiony niewprawną ręką. Mają czas, to pierwszy rok. Szkoda, że ich już nie spotkam. Może czasem uklonią się, idąc przez kampus. Tylko co mi z tego? (KG, 8)

W pierwszej ławce piękna studentka. Piękna. Dlaczego nie zwróciłem uwagi wcześniej? Miałem cały semestr. Wykłady są nieobowiązkowe, dlatego. Piękna. Orzechowe włosy, ciemne oczy, opalona skóra. Nie garbi się, nie krzywi nad kartką. Píše niewiele, spokojnie, co chwila przerywa. Pewnie będę musiał ją oblać. Szkoda. Krążę po sali, mijam ją często. (KG, 8)

Widoczny jest także wyraźny kontrast między studentkami, kobietami młodymi, a matkami na plaży – choć i te zyskują aprobatę narratora.

Trzy tęgie matki bez dzieci, ślady po cesarskich cięciach. Wolne, nagie, ładne. Trzy Gracje. Patrzę na nie, a one dają na siebie patrzeć. Po to tu przyszły. Śmieją się i żartują po hiszpańsku (KG, 11).

Jak pisze Adam Buczkowski, różnorodność dyskursów dotyczących kobiecych aspektów życia w dzisiejszej kulturze jest zagadnieniem, które nie umyka uwadze badaczy³⁶³. Zmiany dostrzegane w tym kontekście szczególnie wyraźnie manifestują się w obszarze związku literatury i seksualności. Współczesne analizy ukazują, jak te dwie sfery oddziałują na siebie i jak ich interakcja kształtuje nasze rozumienie tożsamości oraz doświadczeń ludzkich.

Powieści autotematyczne

³⁶³ A. Buczkowski, *Współczesna kobieca literatura erotyczna w kontekście przemian seksualności i cielesności*, „Fabrica Societatis” 2019, nr 2, s. 93–107.

W omawianym już szeroko *Poniewczasie* wizerunek kobiecych bohaterek wydaje się wychodzić naprzeciw oczekiwaniom współczesnej literatury. Relacje Marcina Strzępy z kobietami stanowią trzon powieści-dziennika. Są równie ważne (o ile nie ważniejsze), jak relacje Marcina (Józefa) z samym sobą. Nie brakuje także opisu sytuacji erotycznych.

Opisywałam już małżeństwo Marcina i Eleny, jednak tutaj chciałabym skupić się na postaci ciotki. Jak zauważył Jan Potkański, można zwrócić uwagę, że psychoanalityczna interpretacja postaci *Poniewczasie* odsłania interesującą dynamikę rodzinną, w której to symboliczną rolę „Ojca” Marcina juniora pełni jego ciotka³⁶⁴. Po przedwczesnej śmierci jego matki, to ona przejęła nad nim opiekę, stając się jednocześnie osobą, która nie tyle zastępuje matkę, co przyjmuje na siebie rolę opiekuńczą, zyskując w ten sposób atrybuty dobrej figury ojcowskiej. Jej działania mają na celu wspieranie chłopca w dążeniu do osiągnięcia samodzielności i niezależności, co przywołuje na myśl postać Ateny, opiekującej się Odyseuszem (tak jak Szostak opisał w *Zagrodzie zębów*). W tym kontekście, nawet obecność ojca Laertesa, który wciąż żyje, wydaje się mniej istotna.

Kobiety przedstawione są czasami w jednym akapicie, tworząc niejako portret zbiorowy minionych czasów:

18 października

Marcin:

Babcia pisała więcej. Opowiadała o córkach, sąsiadkach, o tym, co zmieniło się w mieście, wspominała. Uspokajała.

Poszła do pracy, ale nie jest jej ciężko. Na szczęście dziewczynki coraz większe i pomagają w domu. Ula gotuje, Irenka robi zakupy, sprzątają, jest z nich pociecha. Pomaga też ciocia Klementyna z Częstochowy, przyjeżdża, zawsze zostawi jakieś pieniądze (P, 353).

Interesującym aspektem jest to, że ciotka Marcina jest nauczycielką, co dodatkowo wzmacnia jej rolę w jego życiu; symbolizuje ona bowiem nie tylko opiekę, ale także system edukacji i społecznych norm. Według Potkańskiego, Marcin, w miarę jak prowadzi swoje „śledztwo” dotyczące relacji rodzinnych, zaczyna powoli dostrzegać tę „edypalną” dynamikę i rzeczywistą rolę ciotki, jednak nie wyraża tego jednoznacznie, unikając stwierdzenia, które brzmiałoby: „ciotka jest moim ojcem”³⁶⁵. W ten sposób zarysowuje się złożoność relacji rodzinnych, w których tradycyjne pojęcia rodzicielskie zostają na nowo przemyślane i zinterpretowane.

³⁶⁴ J. Potkański, *Zmarli i zaświaty...* dz. cyt., s. 13.

³⁶⁵ Tamże, s. 14.

30 sierpnia

Marcin:

Wróciła ciocia Ula. Opalona, wypoczęta. Wyjazd dobrze jej zrobił, bije od niej radość, uderza mnie tą radością. Ugotowałem rosół, sztukę mięsa, kiszzone ogórki z piwnicy. Zmrożona wódeczka, siekiera. Jemy, śmiejemy się, opowiadamy. Wspominamy (P, 311).

Najważniejsze kobiety *Cudzych słów* to Magdalena i Weronika. Imiona biblijne pojawiają się także wśród mężczyzn (Szymon, Paweł). W tej narracji centralną postacią, która rozpoczyna i kończy wypowiedź, jest Weronika (choć po jej słowach pojawia się jeszcze epilog autorstwa Jakuba). To Weronika jako jedyna zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie wyrazić Erosa za pomocą swojego języka, ponieważ sam Eros tkwi w splocie różnych języków, co najmniej dwóch. Słowa nie są w stanie osiągnąć boskości Erosa; pochwały i wyrazy uznania mogą jedynie zabić w nim to, co czyni go pięknym – jego nieuchwytność, która objawia się w naszych doświadczeniach psychofizycznych oraz w dialogu, zarówno intelektualnym, jak i cielesnym.

MAGDALENA

Jestem pełnoletnia i głodna cudzych słów. Cudze słowa nazywają mój świat, wciskają się w jego zakamarki. Dlaczego ich potrzebuję? Dlaczego nie ufam swojemu językowi? (...) Ale zaczynam się wstydzić swoich słów, słyszę, że inni mają lepsze. Mówiłam jak dziecko i jękałam się w rozmowach z tymi, którzy żonglują cudzymi słowami. Dlatego sięgam po nowe słowniki, każdy porządkuje świat po swojemu (CS, 35).

Jak pisze Monika Sulik, zmiany społeczne, które aktualnie zachodzą w naszym kraju, a także nasze aktywne uczestnictwo w nich, odzwierciedlają nową perspektywę na człowieka oraz jego interakcje z innymi³⁶⁶. Kluczowym elementem tych transformacji stało się podkreślenie znaczenia podmiotowości kobiet, co znajduje swoje odzwierciedlenie w licznych pracach z zakresu refleksji feministycznej.

Druga wypowiedź Weroniki to w zasadzie zarys jej wcześniejszej mowy, która została znacznie uproszczona poprzez wykreślenie wielu wyrazów. To, co pozostaje, to zamknięta opowieść, w której początek i koniec przenikają się nawzajem, tworząc wieczny krąg życia; kłamrę kompozycyjną. Literatura, podobnie jak życie, jest serią powtarzających się konstelacji

³⁶⁶ M. Sulik, *Kobiety w nauce. Podmiotowe i społeczno-kulturowe uwarunkowania*, Katowice 2010, s. 7–10.

słów i doświadczeń, w ramach których staramy się lepiej zrozumieć samych siebie oraz otaczający nas świat.

WERONIKA

Nie ma go tu. ~~I chyba nigdy nie było.~~ Był bogiem dla tak wielu ludzi. Tak go traktowali, jakby przychodził z innego wymiaru, jakby pojawiał się w ich życiu na krótką chwilę. Kochałam go (CS, 269).

W związku z nowym kontekstem społecznym, problematyka związana z płcią zyskała na znaczeniu i stała się przedmiotem intensywnych badań, analiz oraz publicznych dyskusji. W literaturze pojawia się coraz więcej materiałów, które wyjaśniają różnorodne mechanizmy społeczne, a także uświadamiają, że płeć jako kategoria ma ogromny wpływ na życie społeczne i osobiste. Należy zauważyć, że tożsamość płciowa uznawana jest za jedną z najwcześniejszych i najbardziej stabilnych podstaw tożsamości ludzkiej, jak również za kluczowy czynnik w procesach stratyfikacji społecznej.

Twórczość najnowsza

Szczelinami to powieść wyróżniająca się przełamywaniem przez autora granic płci i formy narracyjnej, koncentrująca się na opowieści o kobiecie – jej ciele, dylematach oraz zdumieniach. Szczególną uwagę Szostak zwraca na moc interpunkcji, co dodaje narracji głębi i znaczenia.

Pi piszę do ciebie

z pieszej podróży

sporo tu błądzimy
czasem od ran
do wnętrza nocy

pamiętasz jak mówiłaś
o *ogólnoświatowym*
konkursie wad?
chyba mamy tu
coś takiego
(Sz, 281)

Mechanizmy społeczne mają istotne znaczenie dla jednostek, bowiem przyczyniają się do powstawania nieporozumień, podziałów oraz nierówności pomiędzy mężczyznami a kobietami, jak podaje Sulik³⁶⁷. W konsekwencji, kształtują one ludzkie losy i wpływają na nasze życie w wielu aspektach.

najpierw miąższ

słony potem

żdźbła i wymioty

(Sz, 249)

Bohaterka tej powieści nie jest oczywista, mimo że funkcjonuje w niezwykle przewidywalny sposób. Chociaż w jej życiu zdają się krążyć codzienne rutyny, jej postrzeganie rzeczywistości skrywa wiele złożoności. Rozpoczyna swoją narrację jako obserwatorka tramwajowych podróży. Jednak jej spojrzenie jest znacznie bardziej skomplikowane; bohaterka krąży pomiędzy pragnieniem odkrywania życia poza utartymi koleinami, a przywiązaniem do bezpiecznego azylu. Szostak, za pomocą metafor, ukazuje dynamikę jej przemian; niektóre porównania są zaskakująco jasne, inne wymagają wnikliwej analizy, by rozpoznać ich głębsze znaczenie w kontekście psychologii narratorki.

ładny brzuszek powiedział

przed obroną promotor z miną

mającą dodać otuchy a ja

miałam dobrą ripostę (pana

profesora ładniejszy) gdyby

te same słowa skierował

do mnie po obronie ale

zmilczałam uśmiechem

zasapaliśmy się na schodach

wespół i dysząc stanęliśmy

przed radą starców (i po co

pani doktorat w takim stanie?)

która nie miała wielu pytań

więcej

³⁶⁷ Tamże, s. 11.

(Sz, 215)

Szostak precyzyjnie organizuje teksty w zbiory, obdarzając je tytułami i datami, co pozwala śledzić rozwój bohaterki oraz jej konfrontację z tym, co wydaje się oczywiste, a tym, co zdumiewająco konieczne. Proces jej stawania się nie jest prostą drogą dojrzałości; to złożona transformacja, której nie daje się ująć w typowe kategorie.

Kobieta w *Szczelinami* to postać, która stara się uciec od samej siebie. Ma trudności z akceptacją własnej tożsamości i zbudowaniem relacji, nawet z własną córką. Jej fantazje o nieistnieniu ukazują głęboki lęk, by nie ranić drugiej osoby swoją egzystencją. Szostak zarysowuje napięcie między matczynym instynktem a dzieciństwem, w którym bohaterka utknęła, a terazniejszym „ja”. Tworząc portret zagadkowej kobiety, autor posługuje się różnorodnymi środkami stylistycznymi, które sprawiają, że czytelnik zaczyna rozumieć, jak skomplikowane i nieprzeniknione mogą być ludzkie relacje.

XXXVII

zostawiam na ulicach
mojego obcego miasta
i ścianach które omiatam
ślad myślowy zacierający się
z każdym krokiem niżej
nie przejdę dlatego nic
(nie mam żadnych tytułów
dla niewierszy to tylko
epizody sensu w szarym
szeregu chwil jeden za
drugim w cichym szyku
aż do samego końca)
tu po mnie
nie przetrwa
zimy
(Sz, 142)

Krystyna Kłosińska napisała, iż „Tylko kobieta mogła zdemaskować ideologię patriarchalną, ściągnąć z niej maski, ujawnić jej konwencje”³⁶⁸. Kobiety-bohaterki Szostaka

³⁶⁸ K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87–112.

pokonały drogę do wyzwolenia wraz ze zmieniającym się ustrojem społeczno-politycznym, a także dojrzwaniem autora do pisania – od pisania prawie patriarchalnego, do stworzenia kobiecej narratorki-podmiotki.

I

a więc odeszłaś (jak chciałaś)

a ja nadal pod światło skuta

polami lodu rozczesuję

twe rdzawe włosy

(Sz, 115)

Powieść najnowsza, *Rumowiska*, obfituje w zmiany samej narracji. W pewnych fragmentach jego tekstu głos oddawany jest babce Tomasza, która opowiada wydarzenia z perspektywy pierwszej osoby. To postać, która miała bliską więź z narratorem, jednak nie była jego żoną, a żydowskiego lekarza zamieszkującego te same tereny. Lekarz ten przeżył Holocaust, ale niestety prawdopodobnie jego żona i córka nie miały tyle szczęścia. Przez długie lata mężczyzna z niepokojem oczekiwał informacji, które mogłyby potwierdzić, że jego najbliżsi wciąż żyją. Opowieść ta nie tylko ukazuje dramatyczne losy jednostki, ale również oddaje głęboki ból i nadzieję, które towarzyszyły wielu ludziom.

Babcia Helena:

Do tej pory korzystała z kuchennego stołu, łącząc pracę redaktorską z pracami domowymi. Pamiętam, że gdy przychodziliśmy na niedzielne obiady, na stole zawsze leżały rozłożone korekty, do których babcia dosiadała w przerwach między mieszaniem dochodzących na kuchence potraw. Po śmierci dziadka przejęła biurko i choć była od lat na emeryturze, czasem robiła jeszcze adiustacje dla zaprzyjaźnionych wydawnictw, tradycyjnie, z ołówkiem, bezlitośnie tnąc tekst i wychwytyjąc wszystkie jego słabości. Ocalały tylko wielkie palmy i fikusy, to był ślad babci Heleny w ich wspólnym domu. Naznaczała nimi przestrzeń (R, 34).

W literaturze Wita Szostaka rola bohaterów kobiecych jest złożona i wielowarstwowa. Autor często kreuje postacie, które wykraczają poza stereotypowe wyobrażenia o kobietach, prezentując je jako silne, niezależne i wielowymiarowe osobowości. Szostak w swoich utworach bada wewnętrzne zmagania bohaterów, ich relacje z otoczeniem oraz konflikt między osobistymi aspiracjami a oczekiwaniami społecznymi.

Myślę, że prześledzenie ewolucji kreacji kobiecych bohaterów w układzie chronologicznym ukazuje, jak wielką zmianę w ich tworzeniu przeżył autor. Szczególną uwagę

poświęca Szostak także ich emocjonalności i duchowej głębi, co pozwala czytelnikom zbliżyć się do ich przeżyć i zrozumieć ich motywacje. Postacie te stają się nie tylko nośnikami fabuły, ale także źródłem identyfikacji i refleksji.

Szostak często eksploruje tematy takie jak miłość, strach, wolność oraz dążenie do samorealizacji, co stawia jego bohaterki w sytuacjach, które wymagają od nich odwagi i determinacji. Dzięki temu w literaturze Szostaka kobiece postacie zyskują nie tylko głos, ale też siłę, co stanowi istotny element jego narracji.

ZAKOŃCZENIE

Fikcje w twórczości Wita Szostaka stały się tematem niniejszej pracy ze względu na pojemność pojęcia i związanych z nim konotacji, takich jak autotematyzm, *campus novel*, powieść-rumowisko, niby-dziennik, apokryf itp. Twórczość Wita Szostaka posłużyła mi jako przykład kierunku rozwoju prozy współczesnej.

Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na kwestię przedstawiania przez Szostaka sposobów funkcjonowania bohaterów w kontekście ludowości, przygód, zagadek czy miłości (moralności, etyki). Nie bez znaczenia okazał się tweed eksponowany przez autora.

Zamysłem mojej pracy było nie tylko ukazanie zależności wynikających z interpretacji powieści i kreacji autorskich Szostaka, ale także zapoznanie z twórczością tego niszowego autora, znanego głównie w kręgach akademickich. Jest on docenianym profesorem filozofii, zaś o jego powieściach wspomina się rzadko, choć coraz częściej, wraz z kolejnymi premierami. Uważam, że zwłaszcza *Sto dni bez słońca* zasługuje na uwagę; jest to też najbardziej znana powieść.

Celem pracy było ukazanie, iż obraz fikcji w twórczości Szostaka ma ścisły związek z doświadczeniem autotematyzmu i stwarzania Wita jako autora, początkowo fantastyki, która przeszła do dojrzałych powieści poruszających problemy moralności, *campus novel*, a także specyficznej narracji.

Praca składa się z czterech rozdziałów połączonych tematyką fikcji, autotematyzmu, ludowości i fantastyki. W literaturze podmiotu znajdują się wszystkie wydane powieści Szostaka.

W rozdziale pierwszym, *O metodologicznym pojęciu fikcji*, opisałam pojęcie fikcji w zakresie teorii literatury. Ukazałam miejsce fikcji w literaturze, jej podział, ale też opisałam fikcje kontrfaktualnych/kontraktualnych, a także ich strategię i definicję. Wykorzystałam badania literaturoznawców, aby umiejscowić wśród nich treść powieści Szostaka. Podjęłam także temat światów alternatywnych. Rozdział zakończyłam przedstawieniem badań fikcji współczesnych, także ludologii.

Najbardziej obszerny rozdział drugi, *O interpretacjach i stwarzaniu Wita Szostaka*, zawiera interpretacje rodzajów fikcji, zależności między Witem Szostakiem a Dobrosławem Kotem, jego ewolucję jako początkowo autora fantastyki, przez autotematyzm i metafikcję. Ukazałam specyfikę narracji w powieściach. Wybrałam najważniejsze według mnie, nawracające wątki i motywy, w tym ludowość, kulturę, sztukę, przygodę i podróżę, zagadki,

konflikt i walkę, dom, miłość (erotykę), jedzenie, dzieci, powieść akademicką, moralność i etykę, fantazję i magię, tweed, problemy społeczne i polityczne.

Rozdział trzeci, *O autotematyzmie w twórczości Wita Szostaka*, zawiera interpretację powieści i innych tekstów krakowskiego autora. Ukazałam w nim „szwy” prozy Szostaka, zastosowaną przez niego „narrację schizofreniczną” czy powracające wątki. Skupiłam się na opisanu metafikcji w kulturze współczesnej, momentu autobiograficznego, wymiennych bohaterów i funkcji dziennika w kontekście twórczości Gombrowicza.

W rozdziale czwartym, *Wizerunek kobiet w twórczości Wita Szostaka*, przeanalizowałam ewolucję w ukazywaniu kobiecych bohaterów w prozie krakowskiego autora od twórczości fantastycznej, przez ludowość i trylogię krakowską. Ukazałam przemiany zachodzące w kreowaniu bohaterów, od baśniowości i magicznego patriarchatu, do najnowszych dzieł, w których kobiety stanowią trzon powieściowy.

Uważam, że zbadanie twórczości Wita Szostaka, ale też autotematyzmu, ewolucji autora oraz tematu *campus novel* było bardzo interesujące, zwłaszcza, że pracowałam na najnowszych oraz już zapomnianych dziełach literackich, jak trylogia smoczogórska. Ich odświeżenie i ukazanie w odpowiednim kontekście dopełniło obrazu ewolucji pisarstwa Szostaka.

W tym momencie chciałabym podziękować wszystkim, którzy wspierali mnie w pisaniu tej pracy – dla mnie bardzo ważnej. Przede wszystkim Pani Profesor Indze Iwasiów, za gotowość do kontaktu w każdej sytuacji, za wszelkie uwagi i rady, bibliograficzne, kulturowe czy stylistyczne, a przede wszystkim za zapoznanie mnie z twórczością Wita Szostaka.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

1. Szostak W., *Cudze słowa*, Warszawa 2020.
2. Szostak W., *Chocholy*, Warszawa 2010.
3. Szostak W., *Dumanowski*, Warszawa 2011.
4. Szostak W., *Fuga*, Warszawa 2012.
5. Szostak W., *Głędźby Ropucha, czyli podania i bajędy Międzygórza z klechd rozklejone, z pleciug wyplecione i na nowo w głędźby przesuplane przez Ropucha Eremitę w świętym i starożytnym monasterze boga Los*, Warszawa 2005.
6. Szostak W., *Kłopoty z błaznem*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9.
7. Szostak W., *Koźłeta gazeli*. W: *Pożądanie*, Warszawa 2013.
8. Szostak W., *Labirynty*. W: *Smok urojony*, Katowice 2010.
9. Szostak W., *Miasto grobów. Uwertura*. W: *Księga strachu 2*, Warszawa 2007.
10. Szostak W., *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.
11. Szostak W., *Podworzec*, „Nowa Fantastyka” 2008, nr 2.
12. Szostak W., *Poniewczasie*, Warszawa 2019.
13. Szostak W., *Poszarpane granie*, Warszawa 2004.
14. Szostak W., *Przypisy końcowe*, Kraków 2016.
15. Szostak W., *Raport z nawiedzonego miasta*. W: *Księga smoków*, Warszawa 2006.
16. Szostak W., *Rumowiska*, Warszawa 2023.
17. Szostak W., *Sto dni bez słońca*, Warszawa 2014.
18. Szostak W., *Szczelinami*, Warszawa 2022.
19. Szostak W., *Wichry Smoczogór*, Warszawa 2003.
20. Szostak W., *Wrózenie z wnętrzości*, Warszawa 2015.
21. Szostak W., *Zagroda zębów*, Warszawa 2016.

Literatura przedmiotu

1. Al-Araj A., *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, nr 35.
2. Anderegg J., *Fikcja i komunikacja*, tłum. M. Lewicki, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1984, nr 1(75).

3. *Autoportret, autobiografia, autotematyzm*, red. K. Kleczkowska, K. Kuchowicz, A. Kuchta, M. Tadel, Kraków 2016.
4. Bakula B., *Człowiek jako dzieło sztuki*, Poznań 1994.
5. Bakula B., *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991.
6. Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
7. Barski K., *Lud i ludowość jako źródła grozy w literaturze romantyzmu. Próba syntezy*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative and Media” 2023, nr 1.
8. Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
9. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 1981.
10. Bauman S., *Oberki metafizyczne*, „Nowe Książki” 2008, nr 9.
11. Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
12. Bigaj-Zwonek B., Kaczmarzyk I., Stankiewicz-Kopeć M., *Strój, ubiór, kostium jako symbole kulturowe*, „Perspektywy Kulturowe” 2023, nr 43.
13. Bobilewicz G., *W pelerynie, w surducie i w chitonie. Strój artysty na przełomie dwudziestego stulecia* https://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/11/bobilewicz_w_pelerynie_1998_text.pdf [dostęp 22.05.2024].
14. Bolecki W., *Chack. Gracze. Opowieść o szulerach*, Kraków 2018.
15. Borowski M., Sugiera M., *Porządkować czy problematyzować?*, „Didaskalia” 2011, nr 101.
16. Borowski M., Sugiera M., *Wstęp do polskiego wydania: porządkować i problematyzować*, w: E. Fischer-Litke, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012.
17. Brandys K., *Pomysł*, Warszawa 1974.
18. Browarny W., *Rozbieranie metafikcji*, „Tekstualia” 2006, nr 4.
19. Brzostowicz-Klajn M., *Między polską tradycją a Tolkienowskimi inspiracjami. Świat Smoczogór Wita Szostaka*. W: *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, Poznań 2017.
20. Buczkowski A., *Współczesna kobieca literatura erotyczna w kontekście przemian seksualności i cielesności*, „Fabrica Societatis” 2019, nr 2, s. 93–107.
21. Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 1990.
22. Češka J., *Proliferacyjne efekty fikcji. Naśladowanie literatury jako zasada motywacji postępowania człowieka*, przeł. I. Mroczek, „Er(r)gro. Teoria, Literatura, Kultura” 2015, nr 1(30).

23. Ceglarska A., *Wierność i władza, czyli polityka według Penelopy*, „Wrocławskie Studia Erazmiańskie” 2010, nr 9.
24. Cetnarowski M., *Wieczne powroty*, „Fantasy & Science Fiction” 2010, s. 200–204.
25. Chańska W., *Czy fikcja może być prawdziwa?*, „Filozofia Nauki” 1997, nr 4(20).
26. Choczyński M., rec. D. Odija (red.), *UTOPAY. Przyszłość wystawia rachunek. Antologia opowiadań futurystycznych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2023, nr 2 (262).
27. Cudak, S., *Ewolucja ról kobiety-matki w rodzinie*, „Pedagogika Rodziny” 2012.
28. Culler J., *Dekonstrukcja i jej konsekwencje*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
29. Culler J., *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977.
30. Czaja K., *Srebroń w każdym z nas*, „Fa-Art” 2014.
31. Czapliński P., *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 7/8.
32. Danek D., *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.
33. Dąbrowska J., *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 5.
34. De Bruyn D., *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm” a amerykańskim pojęciem „metafiction”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2006, nr 24.
35. Demiańczuk J., *Los Krakowa*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2010, nr 192.
36. Demiańczuk J., *Rzeczywistość to kłamstwo*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2014, nr 76.
37. Dmowska E., *Między prawdą a fikcją literacką. Uwagi na marginesie wybranych opowiadań z cyklu „Złota Korona” Marii Krüger*, „Conversatoria Litteraria” 2019, nr 10.
38. *Dobrosław Kot o cyklu publikowanym w miesięczniku „Znak” pt. „Lek i trucizna. Rozmowy o micie”*, Poranek Dwójki, Polskie Radio [online] <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/1817090,Skad-sie-biora-mity-i-jak-zostac-ich-uczestnikiem>.
39. Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.
40. Dukaj J., *Lód*, Kraków 2007.
41. Dukaj J., *Łagodna śmierć mitu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 51/52.
42. Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.
43. Fazan J., *Autokreacja i fantastyka. Kryzys autotematyzmu w powieściach Wita Szostaka*, w: A. Waligóra, *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, Poznań 2019.

44. Fidos Ł., *Fikcja a manipulacja i postprawda*, „Zarządzanie Innowacyjne w Gospodarce i Biznesie” 2020, nr 1(30).
45. Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2(60).
46. Gałganek A., *Przyczynowość w nauce o stosunkach międzynarodowych*, „Przegląd Politologiczny” 2016, nr 4.
47. Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
48. Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Warszawa 1969.
49. Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.
50. Głowiński M., *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. Tenże, Gdańsk 2004.
51. Głuch K., *Dajcie spokój z tym realizmem*, „Czas Kultury” 2011.
52. Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2013.
53. Grzanka A., Niedziałkowski A., *Opracowanie rozszerzonej/wirtualnej rzeczywistości z wykorzystaniem okularów do rozszerzonej/wirtualnej rzeczywistości*, Kraków 2016.
54. Haraway D. J., *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*, Minnesota 2016.
55. Hellekson K., *The Alternatives History. Refiguring Historical Time*, Kent 2001.
56. Hoops W., *Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1983, nr 4(74).
57. https://dlalejdis.pl/artykuly/studnia_bez_slonia_wit_szostak (dostęp: 24 lipca 2023 r.).
58. https://en.wikipedia.org/wiki/Counterfactual_conditional, przeł. M. Borowski, M. Sugiera (dostęp 14.05.2023).
59. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/counterfactual>, przeł. M. Borowski, M. Sugiera (dostęp 14.05.2023).
60. Ingarden R., *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966.
61. Janion M., *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1975, nr 10.
62. Janion M., *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1975, nr 10.
63. Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2022.

64. Januszkiewicz M., *Prawda i literatura*, w: A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, *Prawda w literaturze*, Lublin 2009.
65. Jopek J., *Dumanowski soundsystem – drama polska*, „Didaskalia” 2012, nr 112.
66. Joyce J., *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków 2012.
67. Juchniewicz N., *Alienacja, fikcja, narracja. Formy (o)powieści bytu społecznego*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 4.
68. Kaczor K., *Wit Szostak. Wizerunek akademika przeistaczającego się w literata*, „Horyzonty Wychowania” 2017, nr 16(39).
69. Kalinowska-Witek B., *Rola, zadania i pozycja społeczna mężczyzny i kobiety w rodzinie w świetle wybranych czasopism kobiecych z lat 1864–1914*, „Wychowanie w Rodzinie” 2014, nr 2.
70. Karwowska A., *Metafikcja a autotematyzm – różnice i zależności*, w: *Autoportret, autobiografia, autotematyzm*, red. K. Kleczkowska, K. Kuchowicz, A. Kuchta, M. Tadel, Kraków 2016.
71. Kluszczyński R.W., *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
72. Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
73. Konecki P., *Sieroty odzyskują z dawna utraconych ojców. Charakterystyka bohaterów „Wichrów Smoczogór”*, „Conversatoria Litteraria” 2023, nr XVII.
74. Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
75. Kot D., *Blizny Erosa*, „Znak” 2017, nr 4.
76. Kot D., *Cudzoziemiec*, „Ethos” 2017, nr 1.
77. Kot D., *Czcigodne jarzmo metafory. Kilka uwag na marginesie platońskiej paraboli jaskini*, „Ethos” 2017, nr 3.
78. Kot D., *Filozofia wobec problematyczności człowieka*, Kraków 2013.
79. Kot D., *Filozoficzne znaczenie koncepcji acedii u Ewagriusza z Pontu*. W: *Prace z zakresu filozofii*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie”, Kraków 2006.
80. Kot D., *Filozofowie i górale*, „Logos i Ethos” 2001, nr 2.
81. Kot D., *Miejsca Abrahama*, „Ethos” 2013, nr 4.
82. Kot D., *Między dramatyką a dialogiką*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1(36).
83. Kot D., *Między rozmową a sporem. Próba fenomenologii dialogicznej*, „Ethos” 2014, nr 2.

84. Kot D., *Myślenie dramatyczne*, Kraków 2016.
85. Kot D., *Nastroje polskości*, „Znak” 2011, nr 12.
86. Kot D., *Nie ma solidarności bez trudności*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2007, nr 3.
87. Kot D., *Obcy z mgły*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 135.
88. Kot D., *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009.
89. Kot D., *Pytania o bibliotekę*, „Przegląd Polityczny” 2017, nr 143.
90. Kot D., *Solidarność bez solidarności*, „Znak” 2006.
91. Kot D., *Świętowania*, „Znak” 2010, nr 12.
92. Kot D., *Usłyszeć czy podejrzeć*, „Znak” 2006.
93. Kot D., *Uwagi o dialogiczności śmierci*, „Logos i Ethos” 2002, nr 1/2.
94. Kot D., *Zagadka twarzy*, „Ethos” 2016, nr 2.
95. Kot D., *Źródłowość i Tajemnica*, „Znak” 2012, nr 9.
96. Koza M., *O gotyckich donkichotach w polskiej prozie ostatniej dekady* (Wiśniewski, Suszczyńska, Kotas, Szostak), „Ruch Literacki” 2022, z. 5(374).
97. Kozyra A., *Miasto kroków. Krokami Wita Szostaka po Krakowie „Chochółów”*. W: *Studia i szkice o Krakowie*, Kraków 2015.
98. Kozyra A., *Muzyczność a obrzędowość w powieści Wita Szostaka „Oberki do końca świata”*. *Korespondencja literatury z muzyką i sztukami wizualnymi*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, nr 29.
99. Koźbiel J., *Dynamika istnienia*, w: *Słowo i pleć. Rozmowy Janiny Koźbiel*, Pruszków 2022.
100. Krajewska A., *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29.
101. Kutscher V., *Śliska sprawa*, przeł. A. Kierejewska, Warszawa 2019.
102. Lebda M., *Zaklinanie czasu. W rytm „Oberków do końca świata”*, „Fragile” 2012, nr 2.
103. Lindquist S., *A History of Bombing*, tłum. L. H. Rugg, London 2001.
104. *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna prowadzona przez Annę Pochłódkę z udziałem Anny Łebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2.
105. Łebkowska A., *Bezgraniczna i pogranicza fikcji*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1/2 (183/184).
106. Łebkowska A., *Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.

107. Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.
108. Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
109. Łopatka B., „Chocholy”. *Krakowski realizm magiczny*, Książki. Polter.pl, dostęp: 19.08.2023, <https://polter.pl/ksiazki/Chocholy-c30621>.
110. Łozińska A., *Od subiektywnej topografii po mitologię narodową – miasto oniryczne w „Chocholach” Wita Szostaka*, „Maska” 2016, nr 30.
111. Maciejewska M., *Tożsamość narracyjna opowiadacza w polskiej i czeskiej narracji bezpośredniej (na przykładzie gawędy i hospodskiej historki)* http://is.muni.cz/th/103733/ff_d/Tozsamosc_opowiadacza_disertacni_prace_Monika_Maciejewska.pdf (dostęp: 5.05.2024).
112. Madejski J., *Praktykowanie autobiografii. Przyczyńki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017.
113. Majkowski T. Z., *Języki gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019.
114. Markiewicz H., *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: Tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970.
115. Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966.
116. Markowski M.P., *O symulakrach*, w: Tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
117. Márquez G. G., *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 2009.
118. Matuszewska A., *Mimesis w świetle teorii światów możliwych*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, Toruń 1996.
119. Matuszewska A., *Niektóre problemy fikcji literackiej. Kłamstwa i złudzenia w kontekście teorii światów możliwych*, w: *Kłamstwo w literaturze*, Kielce 1996.
120. Matuszewska A., *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992.
121. Matwiejczuk A., Matwiejczuk P., *Literatura polska i psychoanaliza wobec problematyki tożsamości po 1989 roku*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2022, nr 8 (17).
122. Mazur E., *Literackie podróże, czyli o przestrzeni i miejscu w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku (na przykładzie poezji Adama Zagajewskiego i prozy Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 1(56).
123. Michalik A., „*Miasto dla wszystkich i dla nikogo*”. *Oblicze Krakowa w twórczości Wita Szostaka*. W: *Kraków zmitologizowany*, Kraków 2017.

124. Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
125. Mielżyńska A., *Tematyka kulinarna w literaturze polskiej XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2009 , nr 12.
126. Mikoś E., *Doświadczenie erotyczne w literaturze nowoczesnej na przykładzie utworów wybranych poetek*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, nr 12.
127. Nawój E., *Po to są zagadki*, „Nowe Książki” 2015, nr 2.
128. Niemczyńska M.I., *Zmiana warty. Literaci na śmietniku*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 248.
129. Noë A., *Doświadczenie i eksperyment w sztuce*, tłum. P. Schreiber, „Avant” 2011, nr 1.
130. Nowacki D., *Głupi brat mądrego brata*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 280.
131. Nowacki D., *Grzebanie w śmieciach herosa*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 302.
132. Nowacki D., *Żądanie niemożliwego*, „Znak” 2012, nr 7/8.
133. Nowakowska M., *„Chocholy” Wita Szostaka jako utwór intertekstualny. W: Tekst, pretekst, paratekst*, Łódź 2017.
134. Nowara P., *„Niewyrażalne”, Jorge Luis Borges*, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 28.
135. Nycz R., *Język modernizmu*, Wrocław 1977.
136. Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
137. Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
138. Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 2001.
139. Okopień-Sławińska A., *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
140. Orliński W., *Polska nie istnieje*, Warszawa 2015.
141. Orliński W., *Słowacki odniósł sukces. W finansach*, „Gazeta Wyborcza” 2012.
142. Ossowska K., *„Dumanowski” Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki” 2017, nr 1.
143. Parowski M., *Wit Szostak*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9, s. 52.
144. Pascal B., *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Poznań 1952.

145. Pekaniec A., *Opowieści (nie)słychane, opowieści (nie)słyszane*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3.
146. Percy T., *The reliques of ancient English poetry*, Ex-classics Project 2016 <https://www.exclassics.com/percy/percy.pdf> (dostęp: 29.08.2023).
147. Petrowicz M., *Gry video – medium XXI wieku*, w: red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, *Technokultura. Transhumanizm i sztuka cyfrowa*, Kraków 2016.
148. Pindel T., *Realizm magiczny. Przewodnik*, Kraków 2014.
149. Piwowarczyk M., *Trudności analizy faktu istnienia*, „Roczniki Filozoficzne” 2017, nr 4, T. LXV.
150. Potkański J., *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka*, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71).
151. *Powieści będą krótsze. Z Rafałem Kosikiem, pisarzem science fiction, autorem kultowej serii o Felixie, Necie i Nice, współwłaścicielem wydawnictwa Powergraph o drogach współczesnej fantastyki, strategiach wydawniczych i światach równoległych rozmawia Łukasz Kucharczyk*, „Colloquia Litteraria” 2022, T. 32, nr 1.
152. *Powieść na tapecie*, rozmowa M. Nogasia z W. Szostakiem, „Książki. Magazyn do Czytania” 2019, nr 4(37).
153. Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
154. *Raport dotyczący sytuacji na rynku VR*, The Farm 51 Group SA [online] http://www.thefarm51.com/ripress/Rynek_VR_raport_The_Farm_51.pdf [dostęp 6.06.2020].
155. Riceur P., *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, w: Tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, Warszawa 1989.
156. Rosenstone R. A., *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 1.
157. Rosner K., *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003.
158. Saturczak Ł., *Spowiedź byłego fantasy*, „Newsweek Polska” 2015, nr 42.
159. Schmidt S. J., *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktywistycznego*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 3(79).
160. Searle J. R., *Czym jest akt mowy?*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1980, nr 2(71).

161. Serafin E., *Wzorzec kobiecości w baśniach ludowych XIX–XX wieku (na przykładzie adaptacji wątku T530 „Szlana góra”*, w: red. A. Janicka, *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Białystok 2019.
162. Sidowska K., *Polska powieść uniwersytecka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4.
163. Sieńko M., *Narracja intermedialna*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
164. Siwak I., *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”*. Przypadek Dobrosława Kota, „Ruch Literacki” 2021, z. 5(368).
165. Skubaczewska-Pniewska A., *„Zachować żelazny rygor opowieści”. Siła iluzji w „Stu dniach bez słońca” Wita Szostaka*. W: *Filozofia w literaturze, literatura w filozofii*. T. 2. *Światy możliwe. Interpretacje*, Toruń 2016.
166. Słodczyk R., *Oblicza metafikcji. Na przykładzie „Fikcji” Borgesa*, „Tekstualia” 2006, nr 4.
167. Sobolewska J., *Literacka grupa wsparcia*, „Polityka” 2015, nr 19.
168. Sowiński M., *Antytoskania. O nadwiślańskim pięknie*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 21.
169. Sowiński M., *Heros na śmietniku*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 15.
170. Suchojad I., *Zamknięte miasto. Kraków w „Chocholach” Wita Szostaka*. W: *Studia i szkice o Krakowie*, Kraków 2015.
171. Sugiera M. (red.), *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, Kraków 2019.
172. Sulik M., *Kobiety w nauce. Podmiotowe i społeczno-kulturowe uwarunkowania*, Katowice 2010.
173. Szady A., Sami moi, https://esensja.pl/varia/publicystyka/tekst.html?id=1278#google_vignette (dostęp 19.05.2024).
174. Szary-Matywiecka E., *Książka–Powieść–Autotematyzm. Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”*, Wrocław 1979.
175. Szczepan A., *Człowiek na „ży” J. Howarda Jacobsona*, w: E. Kowal, B. Kucała, R. Kusek (red.): *Powieść brytyjska w XXI wieku. Szkice*, Kraków 2018.
176. Szczęsna E., Kasperski E., *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*. Tom 1, Kraków 2010.

177. Szewczyk J., *Rozważania o domu*, Białystok 2018.
178. Szewczyk M., *Realizm magiczny. Geneza, terminologia, praktyka literacka*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3.
179. Szmidt O., *Jan Jakub z Finneganów*, „Dekada Krakowska” 2014, nr 3/4.
180. Szmidt O., *Polityczność, ale wciąż podmiotowość. „Chocholy” Wita Szostaka*, „Fa-Art” 2011, nr 3/4.
181. Szostak W., *Bezimienni herosi*, „Znak” 2016, nr 2.
182. Szostak W., *Biografia*, „Znak” 2018, nr 5.
183. Szostak W., *Bogowie*, „Znak” 2018, nr 1.
184. Szostak W., *Codziennosc*, „Znak” 2016, nr 1.
185. Szostak W., *Degradacja mitu – degradacja fantasy*, w: T. Ratajczak, B. Trocha, *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, Zielona Góra 2009.
186. Szostak W., *Dwie śmierci Odysa*, „Opowiadanie” 2017, nr 5.
187. Szostak W., *Epilog*, „Znak” 2016, nr 7/8.
188. Szostak W., *Hobbit, czyli tam, z powrotem i wokoło*, „Nowa Fantastyka” 2013, nr 1.
189. Szostak W., *Jak się widzimy, tak nas piszą*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 4.
190. Szostak W., *Kazimierz i głosy*, w: O-KAZ. *Literatura o Kazimierzu*, Kraków 2017.
191. Szostak W., *Kosmogonia*, „Znak” 2015, nr 10.
192. Szostak W., *Kostium*, „Znak” 2018, nr 3.
193. Szostak W., *Kulturowy fenomen Tolkiena*, „Znak” 2004, nr 592;
194. Szostak W., *Kulturowy fenomen Tolkiena*, „Znak” 2004, nr 9.
195. Szostak W., *Lektury dzieciństwa*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 1/2.
196. Szostak W., *List*, w: *Ojciec*, Warszawa 2017.
197. Szostak W., *Meblowanie*, „Znak” 2015, nr 12.
198. Szostak W., *Miasto grobów. Uwertura*, w: *Księga strachu 2*, Warszawa 2007.
199. Szostak W., *Odejście mocy*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 6.
200. Szostak W., *Plac w Iraklionie*, w: *Pod dobrą gwiazdą. Opowiadania*, Kraków 2009.
201. Szostak W., *Polska obok powieści*, „Znak” 2012, nr 7/8.
202. Szostak W., *Posłowie*, Wolne Lektury 2022, dostęp 21.05.2024 <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szostak-poslowie/>.
203. Szostak W., *Prolog*, „Znak” 2015, nr 9.

204. Szostak W., *Pusty gościniec*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 95.
205. Szostak W., *Rozdzielanie*, „Znak” 2016, nr 4.
206. Szostak W., *Umieranie*, „Znak” 2016, nr 6.
207. Szostak W., *W odcinkach. Najważniejsze*, „Znak” 2018
<https://www.miesiecznik.znak.com.pl/w-odcinkach-najwazniejsze-tweed-wit-szostak/>
 (dostęp: 24 lipca 2023 r.).
208. Szostak W., *Wielogłos*, „Znak” 2017, nr 11.
209. Szostak W., *Władza*, „Znak” 2017, nr 9.
210. Szostak W., *Wojny*, „Znak” 2016, nr 5.
211. Szostak W., *Zwykli ludzie z imionami*, „Znak” 2016, nr 3.
212. Szostak W., *Żale*, [dostęp 31.05.2024 r.] ebook
https://www.wteatrw.pl/files/docs/szostak_zale.pdf.
213. Todorov T., *Ludzie-opowieści*, w: *Narratologia*, przeł. R. Zimand, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
214. Trojanowska U., *Rozgałęzienia. Światy możliwe w twórczości Jeleny Dołgopiat*, w: *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, J. Malita, I. Pisarek, P. Waczyński, K. Wodyńska, Kraków 2015.
215. Trzeciak K., *Ślady kampusu albo akademicy są zmęczeni. „Ku słońcu” i „Na krótko” Ingi Iwasiów, „Któż by nas takich pięknych” Edwarda Balcerzana*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 1/2.
216. Ulicka D., *Fikcja i teoria*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
217. Ulicka D., *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
218. van Dijk T. A., *Niektóre problemy poetyki generatywnej*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1975, nr 1(66).
219. Walczak M., *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna?*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2016, nr 1(206).
220. Walicki A., *Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
221. Werner A., *Człowiek, literatura i konwencje: refleksja teoretycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, w: J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, *Z problemów literatury polskiej XX wieku. I: Młoda Polska*, Warszawa 1965.

222. Werner W., *Historia historiografii – droga do metarefleksji historycznej*, „Historia@Teoria” 2017, nr 1(3).
223. White H., *Zdarzenie modernistyczne*, tłum. M. Nowak, w: Tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 1992.
224. Wilk T., *Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego. Nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej*, Katowice 2015.
225. Wilkoszewska K., *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Taż, Kraków 2000.
226. Wodecka D., Szostak W., „Moim miejscem są moi bliscy”. Z Witem Szostakiem rozmawia Dorota Wodecka, *Wolna Sobota* (magazyn Gazety Wyborczej), 11.08.2022, dostęp: 19.08.2023, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28781073,wit-szostak-moim-miejscem-sa-moi-bliscy.html>.
227. Wojtusik Ł., *Ławeczka. Literacki Kraków*, „Tygodnik Powszechny”, dod. „Książki w Tygodniku” 2015, nr 20.
228. Wójcik-Łagan H., *O historii historiografii. Kilka refleksji o subdyscyplinie*, „Przegląd Politologiczny” 2016, nr 4.
229. Wydmuch M., *Goście w raju*, „Kultura” 1979, nr 9.
230. Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
231. *Z profesorem Janem Błońskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. O fikcji*, w: K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, t. 2, Kraków 2002.
232. Zieniewicz A., *Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka*, w: tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.
233. Ziomek J., *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4.
234. Ziółkowska-Juś A., *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricoeura*, „Diametros” 2014, nr 42.
235. Zubik D., *Nasza współczesna Itaka*, „Twórczość” 2017, nr 11.
236. Żmigrodzka M., *Techniki wirtualnej rzeczywistości w procesie edukacji*, „Marketing Instytucji Naukowych i Badawczych” 2017, nr 4(26).
237. Żygliński A., *Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

ENGLISH SUMMARY

This doctoral dissertation consists of four main chapters, divided into shorter parts. The structure and themes are a consequence of the selection of issues that I found most interesting for research purposes.

In the first chapter, *On the methodological concept of fiction*, I described the theoretical side of the concept of fiction. I focused on showing the location of fiction in literature, I described the division of fiction, but also an outline of counterfactual/contractual fictions, including in particular strategies and definitions.

In the second chapter, *On the interpretations and creation of Wit Szostak*, I dealt with the interpretation of types of fiction in order to show not only the relationships between Wit Szostak and Dobrosław Kot, but also the author's evolution from fantasy to autothematic works. I have selected the most important, recurring themes and motifs in my opinion, such as folklore, culture, art, adventure and travel, riddles, conflict and struggle, home, love, food, children, academic novel, morality and ethics, fantasy, tweed, as well as social and political problems.

Chapter three, *On self-referentiality in the works of Wit Szostak*, contains an interpretation of the novel and other texts by the Krakow author. In it, I have described the "seams" of Szostak's prose, the schizophrenic narrative he uses, and recurring themes. I have focused on the concept of metafiction in contemporary culture and the autobiographical moment, interchangeable heroes, and the function of the diary in the context of Gombrowicz's work.

Chapter four, *The image of women in the works of Wit Szostak*, is an analysis of the works of the author, starting with fantasy, through folklore and the Krakow trilogy. I show the changes taking place in the creation of heroines, from fairy tales and magical patriarchy to the latest works in which women constitute the core of the novel.