

Spivak G., *Can the Subaltern Speak?*, w: *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Urbana, Illinois 1988.

Stachura L., „W nową postać zmienione chcą ogłaszać ciała”. (Nie) Tylko literackie metamorfozy ciała i duszy, „Po-mysł” 2005, nr 8–9.

ABSTRAKT

Dwóch mężczyzn, którzy poznali się przypadkowo, zaczyna łączyć silna, choć trudna do zaklasyfikowania więź. Mimo widocznych różnic zawodowych i społecznych – są niezwykle do siebie podobni. Z biegiem czasu ich znajomość cementuje przyjaźń tak głęboka, że nie mają przed sobą żadnych tajemnic. Czy mogą stać się jedną osobą? Tak mógłby wyglądać fabularny skrót książki *Ester, gdzieś tam, czyli romans Lina i Larry’ego* Po pióra uznanego pisarza kubańskiego, byłego pomocnika Garcii Marqueza Elisa Alberta, i jednocześnie *Białego zamku* tureckiego noblisty, Orhana Pamuka. We wskazanych utworach pisarze sięgają po motyw metamorfozy, a także po filozoficzną refleksję nad przyjaźnią. Obaj artyści stawiają w swojej twórczości pytania o to, kim jesteśmy i czy możemy stać się kimś innym. Stwarza to płaszczyznę porównania dwóch koncepcyjnie podobnych do siebie powieści.

W artykule porównuję przemianę osobowości i metamorfozę człowieczo-człowieczą w *Białym Zamku* O. Pamuka oraz *Ester, gdzieś tam* E. Alberto, prezentując przebieg transformacji oraz chwyt, którymi posłużyli się pisarze – zarówno zbliżające, jak i różnicujące ich utwory. Istotny dla mnie będzie również problem tożsamości i teatralności zachowania, spróbuję także odpowiedzieć na pytanie, jak bohaterowie stają się Innym i dlaczego.

Aleksandra Skowrońska

Językowe *facta ficta* – o *Nanizanych na sznurek* Petera Esterhazy’ego

Opowiadania Esterhazy’ego z cyklu *Nanizane na sznurek* tworzą relację zza kulis stalinizmu, ale nie kulis politycznych, lecz teatru codzienności – zwyczajnie magicznej i absurdalnej. Drobne, pospolite zdarzenia oraz kamienie milowe europejskiej historii stały się podstawą do zbudowania jednej, nierozzerwalnej całości narracyjnej, chcącej ukryć w bezpiecznej sferze wyobraźni realny świat będący inspiracją dla tego zbioru opowiadań.

W niniejszym artykule postaram się przyjrzeć bliżej tej relacji i stwierdzić, który ze światów budujących opowieści jest światem dominującym, inkorporującym i ustanawiającym się jako właściwy obszar snucia historii.

Granica wyobraźni, granica języka

Bohaterami zbioru mikroopowiadań Esterhazy’ego są dwa dziwaczne stwory: Fransiko – dystyngowany i aspirujący do miana wytwornego oraz Pinta – nieokiełznany i obdarzony zwierzęcą, pierwotną energią. Ta dwójka „zrodzonych, a nie stworzonych”, co zostaje zaakcentowane w tytule drugiego mikroopowiadania, towarzyszy dziecięcemu narratorowi. Wspomniane stwory zostały zrodzone, a więc są żywe i niemalże ludzkie – w większym przynajmniej stopniu, niżli można by się spodziewać po wymaganych przyjaciółach stanowiących często najlepsze towarzystwo dla dzieci, zwłaszcza tych nieposiadających rodzeństwa.

Fransiko i Pinta to stworzenia funkcjonujące na granicy bytu dziecięcego narratora i jego wyobraźni, co zostaje zresztą stwierdzone dosłownie:

„zmęczeni siedzieli na granicy mojej wyobraźni i machali nogami”¹, mówi narrator o swoich przyjaciółach. Tym samym otwiera furtkę dla uzasadnionych presumpcji dotyczących ontologicznych właściwości dwójki niezwykle bohaterów. Czymże bowiem są lub czego stanowią część?

Dramatycznie brzmiące pytania o status karykaturalnych stworzeń wywiedzionych z estetyki cyrku rozpracować można co najmniej dwójako. Francsiko i Pinta mogą być zarówno projekcją *tego, co niewypowiedziane* przez narratora, jak i uzupełnieniem jego postaci odtwarzanej w perspektywie perfektywnej. Możliwe także, że są to zupełnie odrębne byty, które narodziły się i funkcjonowały, by wreszcie zaniknąć i rozpląnąć się za sprawą czasu, cynicznie deformującego postać dziecka przez przeprowadzenie go przez nieodzowną procedurę inicjacji i uświadomienia ku postaci dorosłego.

Po ogólnikowym zarysowaniu sposobu funkcjonowania pierwszoplanowego trio, przejść należy do próby opisu płaszczyzny języka, będącej najbardziej wyróżniającym się elementem prozy węgierskiego pisarza. Język ten określić można jako giętki, a na poziomie leksyki – barokowo dekoracyjny. U Esterhazy’ego odnaleźć można elementy poezji lingwistycznej („[...] pojawiali się powiesić na drzewach swoje smutki” *N*, s. 17) i futurystycznej („galopo wałkoń pon adwierz bami” *N*, s. 44), a także jednoczesne nawiązania do tradycji dziecięcych wyliczanek oraz twórczości symbolistów francuskich (opowiadanie *Siedem mrówek*²). Przez to, że język opowiadań jawi się jako byt z pogranicza języka dziecięcego oraz *stricte* poetyckiego, sytuuje on świat przedstawiony pomiędzy światem dziecięcej wyobraźni a realiami literackimi. Świat przedstawiony nie pozwala myśleć o fabule utworu węgierskiego pisarza w kategoriach historycznego faktu, gdyż jego miejsce zajęła wyobraźnia funkcjonująca w wymienionych kategoriach.

Mimo rozwiniętej wyobraźni językowej, bohaterowie nie są w stanie uciec od problemu wyrażalności, kategorii odpowiedniego nazywa-

¹ P. Esterhazy, *Nanizane na sznurek*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008, s. 60. Wszystkie cytaty będą podawane za tym wydaniem i lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym, dodatkowo opatrzone literą „N”.

² Enumeracyjny charakter opowiadania przywodzi na myśl *Samogłoski* Rimbauda.

nia spostrzeżonego faktu. Problem ten, poruszany przez Gombrowicza w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, szerzej omawia Jacques Lacan, pisząc o podmiocie wyciągniętym przed nawias znaczącego, niemogącym wyrażać siebie, będącym za to wyłącznie przedłużeniem obcych, naddanych znaczeń. Slavoj Žižek ostrzega zaś, że: „[...] jeśli tylko podmiot został pochwycony w radykalnie zewnętrznej sieci znaczących, jest już martwy, rozczłonkowany, pokrojony”³. Na przekór temu bohaterowie opowiadań Esterhazy’ego wciąż bawią się w zaprzęganie języka do jak najbardziej adekwatnego nazywania zastanej rzeczywistości. Kryterium adekwatności jest synonimiczne do kryterium poetyckości, dlatego Francsiko, jak gdyby wierny uczeń Romana Jakobsona, wydaje się też wierny stwierdzeniu, iż „[...] poetyckość [przejawia się – A.S.] w tym, że słowo jest odczuwalne jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji”⁴.

Płaszczyzna językowa jest tak rozbudowana i naszpikowana odległymi, asocjacyjnymi metaforami, że rzeczywistość jawi się przy niej jako pretekst do budowania wypowiedzi językowej. Ułuda, jaką serwują hochsztaplerzy słowa, została jednak wyważona na tyle, by móc poza słowami odnaleźć przedmiot ich reprezentacji, o którym wspomnę w dalszej części artykułu.

Somatyka między przestrzeniami

Dziecko, czyli łącznik pomiędzy światem racjonalnym i wyobrażonym, przenikliwie obserwuje i wykrada informacje o zasadach działania obu tych sfer. Dostosowuje się do surrealistycznej tonacji sposobu funkcjonowania Francsika i Pinty, nie dystansując się wobec nich. Jednocześnie obraca się w codziennej, realistycznej przestrzeni, z której na plan pierwszy podczas procesu poznawczego wysuwa się problem statusu kobiety oraz – sprzężonej w tożsamy zakres problemowy – erotyki.

³ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 259.

⁴ R. Jakobson, *Co to jest poezja*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 138–139.

Postacią na trwałe związaną z problematyką kobiecą, jest ojciec narratora. Mężczyzna rozbija swoje małżeństwo romansem. Będąc dla rodziny odśrodkową siłą destrukcyjną, nie umie zniszczonych relacji zastąpić nowymi. Wplątuje się w kolejne efemeryczne romanse, w których jedyną rolę odgrywa seks. Kobieta, poza cielesnością, jawi się mu jako wyjąłowany byt. Zafascynowany, niby uzależniony od coraz to nowych ciał mężczyzna zmienia się w niewolnika obezwładniającej go zewsząd erotyki. Niczym Jakub, ojciec-demiurg ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, zostaje pokonany przez biologiczną siłę erotyzmu, jaką dysponują kobiety z jego otoczenia. Dodatkowo, tak jak w grafikach z cyklu *Xięga Bałwochwalcza* tegoż autora, kobieta staje się przedstawicielką zagłady jego samego. Jak na rycinie *Undula, odwieczny ideał*, mężczyzna jest stworzeniem na wskroś uległym, upokarzającym się przed wcieloną kobiecością. Schulz w swojej twórczości nie wybiega jednak poza mimesis i alegorię – Jerzy Ficowski stwierdza, że „[w rysunku Schulz – A.S.] pozostał w obrębie realizmu, osobliwego realizmu, z którego konwencji nie zdołał się wyswobodzić”⁵.

Erotyka to obszar, w obrębie którego niemożliwe wydaje się surrealistyczne spojrzenie. Dystans to niezbędny warunek umożliwiający przepuszczenie jakiegokolwiek erotycznej relacji przez filtr dalekiego realizmowi opisu rzeczywistości. W rycinach z *Xięgi Bałwochwalczej* Schulz porusza się bezpiecznie tylko na polach mimetyzmu. Przypadkowe relacje ojca narratora jawią się tymczasem jako surrealistyczna wizja zmarnowanego okresu życia. Nieprzystawalność kategorii wyobraźni do wątków erotycznych mogłaby sugerować, że w tym miejscu powinien nastąpić zwrot w stronę faktografii zapisu wspomnień. Dzieje się jednak inaczej – także erotyzm zostaje poddany dyktatowi języka wyobraźni. Jest tak być może dlatego, że opisywana seksualność nie dotyczy bezpośrednio narratora. Mimo że w chłopcu rozbudza się świadomość cielesności i erotycznego pragnienia, to pozostaje ono niespełnione. Niewinność i sztafaż językowy, jakimi dysponuje narracja, nie pozwalają więc na poddanie się mimetyczności i odtwórczą relację.

⁵ B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”*, w: J. Ficowski, *Okolice „Sklepów cynamonowych”*, Kraków 1986, s. 32.

Czas, świat, pamięć

Umknąwszy kategorii mimetyczności, proza Esterhazy’ego pozostaje nieodokreślona wobec kategorii czasu. Tak o uniwersum bezczasowości i jej zarodku pisze w *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* Bruno Schulz: „Elementy tego mitologicznego idiomu wyływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych przeczuć, lęków antycypacji owego zarania życia, która stanowi istotną kolebkę mitycznego myślenia”⁶.

Owa „mroczna kraina wczesnych fantazji dziecięcych przeczuć” to nic innego, jak tylko mała, prywatna mitologia wywiedziona wprost ze świata wyobraźni. To świat Francsika i Pinty, z którego bohaterowie wyemigrowali, by pozwiedzać uporządkowaną rzeczywistość, dotknąć i złączyć się z niemityczną historią obwarowaną przez doświadczenie ciężące w stronę racjonalnego pojmowania świata.

Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by wykorzystać wiedzę z zakresu historii i spróbować przyjrzeć się próbie jej inkorporowania do prozy Esterhazy’ego. Historia opowiedziana w *Nanizanych* jest historią ujarzmioną, przetransponowaną z *quasi-werystycznej* próby opisu faktów historycznych do obszaru obserwowania historii od wewnątrz, i to tylko jako przyczyny, dla której rodzinę dziecka zmusza się o do przesiedlenia, a ojciec na jej oczach jest poniżany przez agenta bezpieczeństwa. Co więcej, to historia przeżyta i obserwowana. Wątki autobiograficzne są typowe dla prozy węgierskiego pisarza, który do opisu przeszłości – widzianej przez pryzmat historii ojca, Matjasa Esterhazy’ego – powraca także w późniejszych powieściach. W *Harmonii caelestis* mężczyzna zostaje uznany za wroga ludu, w *Niesztuce* mówi o torturach, jakim został poddany po aresztowaniu. Przykład powracania i opisywania tej samej historii w różnych momentach pokazuje jednak, że człowiek jest we władaniu czasów, w których żyje – to one decydują o formie jego mikroświata. O kształcie opowieści o przeszłości człowiek może decydować tylko wtedy, gdy ogląda się za siebie i opisuje to, co minione.

⁶ Tamże, s. 60–61.

Historia w *Nanizanych* to historia „spojrzenia”⁷. Nie jest ona ani ujrzana, ani zastana, lecz stworzona od początku przez narratora. Magazyn pamięci, w którym zachowane miałyby być zamierzchłe wydarzenia, jest tożsamy w wyobraźni. Przeszłość to zatem zbitka tego, co *sądzi się* na temat przeszłości. Historia to opowieść bez początku i bez końca, wymykająca się regułom tworzenia opowieści, „[...] której zakończenie nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek finalizmem”⁸.

Wydarzenia snują się więc za sobą, wynikają jedne z drugich, ale po dominie sekwencji nie można spodziewać się żadnego spełnienia ani sytuacji, do której można zmierzać. Pozostaje tylko plątanina wątków i życiorysów w atmosferze teatru absurdu. Wyłuskany z tego obraz świata jest wizją na wskroś subiektywną. Historia przechowuje się tu w postaci resztek, wokół których nadbudowywane są dopiero wydarzenia. Ile jest w tym prawdy? Idąc za myślą Michała Pawła Markowskiego: „[...] prawda nie zależy od tego, jaka jest, tylko od tego, kto i dlaczego się z nią zgadza”⁹, można stwierdzić, że opowieść o Francsiku i Pincie jest tak samo prawdziwa, jak relacje narratora z domowych wizyt agentów bezpieczeństwa.

Przeszłość jest więc zlepkiem wątków przeplatających się ze sobą po to, by stworzyć grosteskowo-melancholijną syntezę obrazów zapadłych w otchłaniach pamięci światów dzieciństwa. Ujarzmianie przeszłości i próba obudowania jej opowieścią stają się artystycznym aktem twórczym¹⁰, a odtwarzanie historii – jej poetyzacją. Czytelnik pozbawiony świadomości historycznej i politycznej miałby podczas lektury opowiadań Esterhazy’ego spory problem z rozróżnieniem wydarzeń inspirowanych rzeczywistością pozaliteracką od tych, które wynikają z autorskiej inwencji, co wynika z jednorodnego sposobu prezentacji wydarzeń w tych opowiadaniach. Ję-

7 Zob. T. Sławek, *Morze i ziemia. Dyskursy historii*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1992, nr 1239, s. 27.

8 E.M. Cioran, *Drawn and Quartered*, przeł. R. Howard, New York 1983, s. 37. Cyt. za: T. Sławek, *Morze i ziemia...*, s. 30.

9 M.P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 147.

10 Pisał tak już Nietzsche oraz White. Zob. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, t. 1, przeł. B. Baran, Kraków 1993; H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

zykowi funkcjonującemu na granicy poezji i prozy poddaje się także warstwa fabularna. Język wywiedziony z wyobraźni zawłaszcza wydarzenia wpisujące się w narrację historyczną i wbudowuje je do świata wyobraźni.

Nie istnieją fakty, istnieje tylko interpretacja – stwierdzają badacze zajmujący się nowym historyzmem. Nie istnieje przeszłość jako taka, istnieje tylko wyobrażony zapis pamięci, pamięć zaś uzupełniana jest wyobrażeniem na temat przeszłości – próbują uświadomić nam bohaterowie opowiadań Esterhazy’ego. Tym samym świadczą oni po stronie wyobraźni jako miejsca konstytuującego i stwarzającego świat literacki.

Za wskazówkami bohaterów podążyli więc narrator i pisarz, konstruując wspólnie opowieść o stanie zawieszenia między mitem a codziennością. Niemniej stan ten zdaje się jedynie zainspirowany światem rzeczywistym. Obezwładniająca faktyczność historii to ciężar, od którego trzeba uciec i znaleźć przytulne schronienie. Realność jest jednak wtórna i nie poddaje się przekształceniom – wszak przeszłości nie można zmienić. Skoro więc świat rzeczywisty nie ma nic do zaproponowania, niech ażylem dla twórcy historii stanie się bezpieczny przyczółek wyobraźni.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Esterhazy P., *Nanizane na sznurek*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.

Literatura przedmiotu

Franczak J., *Ojciec, syn i inne jednostki językowe*, w: *Pomyśl: literatura. Program 4. Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada 22–28 Października 2012*, Kraków 2012.

Jakobson R., *Co to jest poezja*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 1–2, Warszawa 1989.

Markowski M.P., *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.

Nietzsche F., *Pisma pozostałe*, t. 1, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

Sławek T., *Morze i ziemia. Dyskursy historii*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1992, nr 1239.

Schulz B., *Exposé o „Skleпах cynameonowych”*, w: J. Ficowski, *Okolice „Sklepow cynameonowych”*, Kraków 1986.

White H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest zanalizowanie sposobu literackiego przepracowania historii stalinowskich Węgier oraz prób poprowadzenia narracji w konwencji surrealistycznej w utworze *Nanizane na sznurek* Petera Esterhazy'ego. Problem przedstawiania i jednoczesnego kreowania zdarzeń zostanie zbadany z wykorzystaniem metodologii historyzmu, badań kulturowych, behawioryzmu, badań nad językiem (ze szczególnym uwzględnieniem prac Jacques'a Lacana). Poza wymienionymi aspektami, analizie poddany zostanie problem narracji przeprowadzanych z perspektywy dziecka. Kontekst do refleksji nad intertekstualnością stanowić będzie proza Brunona Schulza. Poza wymienionymi problemami zbadana zostanie problematyka wizji seksualności w kontekście „dziecięcych” inicjacji oraz zabieg poetyzacji i groteskowej konstrukcji świata przedstawionego – sukcesywnie poddawanego procesowi antropomorfizacji.

Anna Al-Araj

Paul Verlaine – „urodzony pieśniarz”*

Poezja Paula Verlaine'a – „poety przeklętego”¹, uważanego za prekursora symbolizmu, wyniesionego na piedestał przez zwolenników dekadentyzmu, a przez niektórych łączonego z nurtem impresjonizmu² – dowodzi bezzasadności opinii (wygłaszanej m.in. przez Pascala, Bossueta, Chateaubrianda), że „najlepszymi muzykami naszego [francuskiego] języka są prozaicy”³. „Biedny Lelian” od prozy zazwyczaj stronił, chociaż w jego bogatym dorobku znajdują się także utwory epickie, które doczekały się nawet osobnego wydania⁴. Inne stanowisko na temat muzycznego nace-

* Niniejszy artykuł stanowi skróconą wersję jednego z rozdziałów mojej pracy magisterskiej pt. *Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine'a*, napisanej i obronionej w Instytucie Muzykologii UJ w 2012 roku.

1 W 1883 roku na łamach czasopisma „Lutèce” zostały opublikowane szkice Verlaine'a poświęcone „poetom przeklętym”, do których autor zalicza: Corbière'a, Rimbauda i Mallarmégo. W następnych latach do tego grona dołączają: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam oraz „Pauvre Lelian” [anagram: Paul Verlaine], czyli sam autor.

2 Znamienna w tym kontekście wydaje się opinia Antoniego Langego: „O ile manierę Stefana Mallarmé nazwać można symbolizmem, o tyle sposób Verlaine'a określi dobrane słowo impresjonizm”. *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1965, s. XXVII.

3 „Les meilleurs musiciens de notre langue sont des prosateurs”. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 10. Epika w tym ujęciu traktowana jest jako bardziej urozmaicony, subtelny i dający większą swobodę wypowiedzi rodzaj literacki.

4 P. Verlaine, *Oeuvres en prose complètes*, Paris 1972.