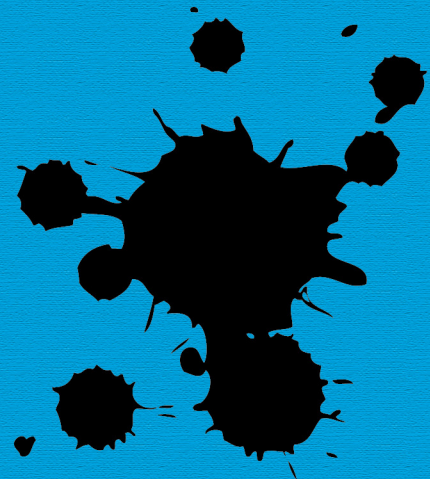




CEZARY ROSIŃSKI

OCALIĆ STAROŚĆ  
LITERACKIE OBRAZY STAROŚCI  
W POLSKIEJ LITERATURZE NAJNOWSZEJ





Cezary Rosiński

**Ocalić starość.  
Literackie obrazy starości w polskiej  
literaturze najnowszej**

E-NAUKOWIEC

Lublin 2015

Recenzja  
**Tomasz Mizerkiewicz**

Projekt okładki  
**Andrzej Radomski**

Korekta,DTP  
**Marta Kostrzewa**



Wydawca



[www.e-naukowiec.eu](http://www.e-naukowiec.eu)



ISBN  
978-83-941018-2-4





*Babci*

*Nie: o starości nie zamierzam pisać, to sobie przyrzekłem. [...] Starość wymyka się opisowi – jest pointą. O tej niespodziance da się tylko powiedzieć, że napętnia zdumieniem. Ale opisać, przeanalizować, nie, to bezowocne.*

Kazimierz Brandys, *Miesiące 1980-1981*



## Spis treści

<b>Starość zniesiona. Zamiast wstępu</b> .....	11
<b>Stary jako bliski</b> .....	22
Historia wcielona.....	22
Swojska starość.....	34
Niežnośna bliskość.....	46
<b>Stary jako obcy</b> .....	52
Obcość siebie.....	52
Cisza i przeszkoda.....	57
Obóz starców.....	64
<b>Stary jako późny</b> .....	76
Czarna rozpacz.....	76
Epilog życia.....	84
Pełnia.....	94
<b>Ocalić starość. Zamiast zakończenia</b> .....	101
<b>Bibliografia</b> .....	105
Teksty.....	105
Opracowania.....	106



## Starość zniesiona. Zamiast wstępu

Starość, wydawałoby się, jest naturalnym etapem w życiu człowieka. Wydawałoby się, ponieważ we współczesnej kulturze została zniesiona dokładnie tak samo, jak zniesiono karę śmierci w nowoczesnych społeczeństwach demokratycznych, uznając ją za niesprawiedliwą, nieczystą i brutalną. Starości, podobnie jak śmierci, już nie ma. Philippe Ariès dowodzi nawet, że śmierć przestano uważać za konieczne zjawisko naturalne, zrównując ją z przegraną<sup>1</sup> – identyczne konotacje budzi starość. Stary Człowiek jest osierocony, ugina się jednocześnie pod ciężarem własnego cierpienia i społecznego zakazu nałożonego na jego barki, zostaje zepchnięty na margines, utożsamiany jest bowiem z chorobą i cierpieniem, a więc tym wszystkim, co w kulturze terroru młodości – gloryfikującej piękno fizyczne – istnieć nie może. Obecność starości wywołuje niepokój, powinna ona – podobnie jak śmierć – odejść wraz ze złem i zniknąć, jej bezczelne trwanie jest więc skandaliczne. Jedynym wyjściem może być posłużenie się zakazem, który polega na traktowaniu jej w taki sposób, jakby nie istniała i wygnaniu jej z życia codziennego<sup>2</sup>. Starość bywa traktowana jako coś zaraźliwego, przez co niechęć ta rozciąga się nie tylko na starszą osobę, ale także na wszystko, co jej dotyczy. Społeczeństwo nie chce już patrzeć na nic, co wiąże się ze starością. Wstręt do tego zjawiska wynika także z tego, że starość sama w sobie jest znakiem nie tyle końca, co ostatecznej utraty, zabiera bowiem wszystko to, co do tej pory składało się na jakościowo pełny obraz życia. Krzysztof Wieczorek w artykule *Dobry Filozof – to Stary Filozof* status starości rozpatruje w jeszcze inny sposób, widząc w niej złudną zapowiedź nieśmiertelności:

[...] starość jest ofiarą, którą przedstawiciele współczesnej kultury składają na ołtarzu mitu rzekomej nieśmiertelności. Potrzebujemy bowiem konkretnej i namacalnej, czyli dającej się potwierdzić codziennym doświadczeniem wiedzy o tym, że istnieją ludzie, którzy żyją długo [...] ludzie starzy są naszymi zakładnikami, odgradzającymi nas bezpiecznie od nacierającego widma nieuchronnej śmierci. Dzięki tej strefie buforowej, oddalającej nas od konieczności zmierzenia się z arcytrudnym problemem własnej śmiertelności, możemy

1 Zob. P. Ariès, *Śmierć odwrócona* w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, wstęp: S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 262.

2 Autorem tego rozpoznania – oczywiście w odniesieniu do śmierci – jest Ariès. Podaje jednak jeszcze jeden sposób radzenia sobie z niechcianą w społeczeństwie śmiercią, można „zaakceptować ją jako pewien fakt techniczny, ale jednocześnie sprowadzić do wymiarów sprawy mało ważnej, równie pospolitej, jak potrzebnej” (Tamże, s. 270).

spokojnie oddać się korzystaniu z życia, skoro to, co niepokojące, groźne, smutne, jawi nam się w heideggerowskiej perspektywie „zawsze-jeszcze-nie-teraz”<sup>3</sup>.

Cywilizacja i kultura współczesna głoszą apologię młodości, nie oznacza to jednak pochwały radości istnienia, gdyż kult młodego, nieskazitelnego ciała rozpowszechniony przez media, uczynił nas zakładnikami własnej biologii. Młodość, twierdzi Anna Szóstak, jest powodem do niezасłużonej dumy, starość – wstydliwą i niemodną przypadłością, której ukrywanie urasta do rangi społecznej powinności<sup>4</sup>. Witalna kultura, ufundowana na kulcie zdrowia, młodości i sprawności fizycznej wstydi się starości i panicznie się jej boi, dlatego robimy wszystko, by ją unieważnić oraz pokonać, gdyż jest wielkim zanegowaniem szczęścia. Każdy człowiek mógłby zatem zakrzyknąć tak, jak niegdyś Fryderyk Nietzsche: „to pewne jednak, że świat byłby bardziej wyzwolony, gdyby był wyzwolony od tych mężów i starców. Bowiem wówczas przyszłoby królestwo młodości”<sup>5</sup>. Kultura współczesna zalewa obietnicami prawdziwego dostatniego życia, w którym wszelkie unicestwienie zostaje zanegowane. Bohdan Sławiński tak oto ironizuje na ten temat: „Celebryci nakładają makijaże i udają, że nie podlegają działaniu czasu, tyją, łysieją, psują się, pospiesznie trzeba maskować cmentarze, rozkład”<sup>6</sup>.

Tak zdiagnozowany stan kultury współczesnej, poza kultem młodości, konotuje także infantylność. Benjamin R. Barber stwierdza, że zbiorem idealnych dzisiaj wzorów kulturowych jest etos infantylności, przedkładający łatwe nad trudne, a więc sytuujący wyżej to, co związane z młodością: prostotę, a nie złożoność, szybkość, a nie powolność<sup>7</sup>. W linii prostej takie rozumowanie prowadzi to rozpowszechnienia się postawy dziecka, jako najłatwiejszego sposobu współtworzenia rzeczywistości, infantylny wyobrażenie o świecie zamyka się bowiem w stwierdzeniu „chcę, żeby tak było”, które w zupełności wystarcza do tego, by tak się stało<sup>8</sup>. Podobnie widzi to Marian Golka, który, definiując popkulturę, widzi jej dominantę właśnie w łatwości i określa ją jako „treści – które niezależnie od środka przekazu – są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność”<sup>9</sup>. Autor *Skonsumowanych* pisze:

3 K. Wieczorek, *Dobry Filozof – to Stary Filozof, czyli o sztuce savoir-vieillir* w: *Starość raz jeszcze (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice 2007, s. 31.

4 Zob. A. Szóstak, *Współczesna sztuka umierania. O najnowszej powieści Olgi Tokarczuk „Ostatnie historie”*, „Pro Libris” 2005, nr 2, s. 122.

5 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków 2000, s. 115. Cyt. za.: A. Czyżak, *Na starość. Szkice o literaturze przelomu tysiącleci*, Poznań 2011, s. 11-12.

6 B. Sławiński, *Dorotka w krainie Oz. O sztuce „Między nami dobrze jest”*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 5, s. 163.

7 Zob. B. R. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylnizuje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008, s. 135.

8 Tamże, s. 138.

9 Cyt. za: E. Podsiadła, *Starość – nowe tabu, czyli perspektywa starości w jędrnej popkulturze*, w: *Patrząc na starość. Praca zbiorowa*, red. H. Jakubowska, A. Raciniowska, Ł. Rogowski, Poznań 2009, s. 213.

Ogólnie rzecz biorąc, łatwiej jest przypatrywać się, niż działać; łatwiej oglądać telewizję, przy której to czynności wyobraźnia jest bardziej bierna, niż czytać książki, gdzie musi zostać uaktywniona; łatwiej się onanizować, niż tworzyć związki, których zdrową częścią jest seksualność i zmysłowość w relacji z drugą osobą, łatwiej wdać się w przelotny romans, niż poważnie zaangażować się uczuciowo. Jednym słowem, łatwiej być dzieckiem niż dorosłym, bawić się, niż pracować, uprawiać psychologię, niż brać na siebie odpowiedzialność<sup>10</sup>.

Status dorosłego dzisiaj, jak przekonuje Barber, jest następujący: dorośli czytelnicy rozchwytną *Harry'ego Pottera*; jedzą w restauracjach fast food, wykorzystujących właściwą dzieciom niechęć do jedzenia przy stole; czas wolny spędzają przy grach komputerowych takich, jak „World of Warcraft” czy „Grand Theft Auto”, oglądają *Terminatora* i *Shreka*; „biznesmeni w baseballówkach, dżinsach i rozchełstanych koszulkach naśladują niechlujny styl podpatrzony u swoich nieufirmowanych jeszcze dzieci”<sup>11</sup>. Etos infantylizmu prowadzi do tego, że dorosłym zaszczepia się cechy wiecznej dziecięcości, dlatego pragną przede wszystkim, by przybywało im lat, ale nie godności, cenią więc: „nieformalny ubiór, seks bez reprodukcji, pracę nieujęta w karby dyscypliny, zabawę pozbawioną spontaniczności, nabywanie bez celu, pewność bez wątpliwości, życie bez odpowiedzialności, narcyzm aż do późnych lat, aż do śmierci, bez odrobiny mądrości czy pokory”<sup>12</sup>. W parze z płytkością i powierzchownością idzie też szybkość, nie może zatem dziwić sukces „technologii szybkiego komunikowania się”, ale też to, że wiele starszych osób, głęboko zaangażowanych w związki i ceniących wypracowane i sprawdzone relacje, nie czuje potrzeby, by zgłębiać tę wiedzę<sup>13</sup>. Barber nie zauważył jednak innej przyczyny, otóż niezainteresowanie, czy wręcz opóźnienie technologiczne ludzi starych, a przez to niejako kolejny aspekt wykluczenia ich ze świata wynika z tego, że próbując zachować należne im miejsce w międzypokoleniowej hierarchii, nie chcą narażać się na kompromitację wynikającą z niewiedzy, nie pytają więc młodych, by nie rzucać się w oczy z własną nieprzystawalnością.

Cześć okazywana młodości jest jednak czymś więcej aniżeli tylko wyborem stylu życia, konsekwencją takiego działania jest pragnienie zmiany praw biologii. Barber przywołuje przykład amerykańskiej Academy of Anti-Aging Medicine (Akademia Medycyny Przeciw Starzeniu), która zaprzecza, jakoby starzenie było procesem „naturalnym i nieuchronnym”<sup>14</sup>. Nie trzeba jednak szukać tak daleko, wystarczy hasło jednej z wielu rodzimych reklam kremu przeciwko zmarszczkom: „Tylko od ciebie zależy jak szybko się zestarzejesz”. Rezultatem tej postawy jest kult chirurgicznych i farmakologicznych fontann wiecznej młodości. Ale nie tylko. Poprzez zabiegi krioniczne eliminuje się również śmierć, dzięki nabywanym towarom gwarantującym odporność na starzenie sytuujemy się w beczasowej terażniejszości, stając się na moment nieśmiertelni<sup>15</sup>. Autor *Skonsu-*

---

10 B. R. Barber, dz. cyt., s. 140.

11 Tamże, s. 14.

12 Tamże, s. 15.

13 Zob. Tamże, s. 158.

14 Zob. Tamże, s. 28.

15 Zob. Tamże, s. 167.

*mowanych* konstatuje, że z chronologicznego punktu widzenia mieszkańcy krajów rozwiniętych starzeją się, ale pod względem zachowania, stylu i samodyscypliny są coraz młodsi, przez co podważają kulturę dorosłych<sup>16</sup>, „miejsce szekspirowskich siedmiu aktów ludzkiego żywota zajmuje dzieciństwo trwające przez całe życie”<sup>17</sup>.

Jednym z głównych tematów zainteresowania Barbera, na co dobitnie wskazuje podtytuł jego książki: *Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, jest konsumpcjonizm, warto przeto zająć się *magnum opus* dzisiejszego świata, przedmiotem, jak przekonuje Jean Baudrillard, „piękniejszym, droższym i wspanialszym od wszystkich innych”<sup>18</sup>, a więc ciałem. Ponownie odkryta fizyczność w aspekcie seksualnego wyzwolenia, otaczająca współczesnego człowieka zewsząd, pojawiając się w reklamie, modzie, kulturze masowej, w kulcie higieny, diety i terapii, świadczy o tym, że ciało stało się „przedmiotem zbawienia”<sup>19</sup>. Dzisiaj to nie dusza, lecz skóra okrywa ciało, traktowana jako luksusowy, elegancki strój<sup>20</sup>, represyjna troska o ten bezcenny atrybut znajduje wyraz w obsesjach związanych z higieną we wszelkiej postaci i towarzyszącym jej fantazmatem sterylności, mającym na celu pozbycie się ciała „organicznego”, przede wszystkim zaś jego funkcji wydzielniczych i wydalniczych. Wszystko to zakłada ciało gładkie, pozbawione wad, w zasadzie bezpłciowe<sup>21</sup>. Zostało ono odzyskane zgodnie z zasadą rozkoszy i hedonistycznej opłacalności, będących na usługach społeczeństwa sterowanego produkcją i konsumpcją. Stało się obiektem narcystycznego kultu, w którym dominują dwa motywy: piękno i erotyzm<sup>22</sup>. W tym miejscu najwyraźniej widać, jak bardzo starość nie znajduje miejsca w tym rozpoznaniu, niekonsumpcyjna, nieatrakcyjna erotycznie, brzydka, odrażająca, zepchnięta z szczęśliwego młodzieńczego świata na margines, gdzie w samotności dogorywa, albo już jej po prostu nie ma. Refleksja Barbera, uzupełniona przez Baudrillarda, daje niewymagający, ogólny obraz kultury współczesnej, mapę, która – co prawda, z racji swojej skali – pomija wiele problemów, ale wskazuje na pewne dominujące tendencje. Starość pojawia się tutaj tylko jako zaprzeczenie, rewers świata, jego negatyw, należy przeto zapytać: „gdzie (i czy) jest miejsce dla starości?”.

Margaret Mead w swojej książce *Kultura i tożsamość* wyróżniła trzy rodzaje kultur, jej podział uwzględniał kultury postfiguratywne, w których dzieci uczą się głównie od swoich rodziców, kultury kofiguratywne, w których dzieci i dorośli uczą się od swych rówieśników i kultury prefiguratywne, w ramach których to dorośli uczą się od dzieci, będących odbiciem czasu, w któ-

---

16 Zob. Tamże, s. 19.

17 Tamże, s. 9.

18 J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 169.

19 Tamże.

20 Zob. Tamże, s. 171.

21 Zob. Tamże, s. 190.

22 Zob. Tamże, s. 174.

rym żyjemy<sup>23</sup>. W pierwszym rodzaju zmiany zachodzą wolniej i są trudne do zauważenia, pozwala to seniorom marzyć, że życie ich wnuków będzie takie, jak ich własne, przeszłość dorosłych jest zatem przyszłością młodych, a życie wcześniejszych generacji jest gotowym planem kolejnych pokoleń<sup>24</sup>. Szybkość zmian zachodzących w dzisiejszym świecie uniemożliwia zastosowanie do kultury współczesnej wzoru postfiguratywnego, który jednakowoż dla osób urodzonych i wychowanych przed II wojną światową jest synonimem właściwych relacji międzypokoleniowych. Sama autorka reprezentantów najstarszego pokolenia nazywa „emigrantami w czasie”, którzy muszą szukać jakiegoś sposobu dostosowania się do nieznanymi warunków życia nowej epoki<sup>25</sup>. Wtórąje temu Agnieszka Czyżak, która zaznacza, że starość stała się synonimem słabości i przestała być kojarzona z mądrością i godną podziwu umiejętnością rozumienia świata, a ten po 1945 roku stał się niepojęty i niemożliwy do uporządkowania, zwłaszcza dla starych ludzi<sup>26</sup>. Zdaje się zatem, że projektowana w 1970 roku przez Mead propozycja prefiguratywna ziszcza się „tu i teraz”, jeszcze niedawno starsi mogli przecież powiedzieć „posłuchaj, też byłem młody, a ty nigdy nie byłeś stary”, dziś młody człowiek łatwo znajduje odpowiedź: „nigdy nie byłeś młody w takim świecie, w którym ja jestem młody, nigdy nie byłeś młody moją młodością”. Stając przed sytuacją, z którą nikt ze starszych nie spotkał się dotąd, młodzi ludzie najlepiej odnajdują się w świecie wynalazków technologicznych, globalnego systemu połączeń i przepływu informacji. Dziś młodzi żyją w świecie, o którym starsi nie mają pojęcia, co dodatkowo pogłębia ich obcość.

Należy poświęcić nieco uwagi przestrzeni, w której odbywa się szalony taniec infantylności – miastu. Ewa Rewers w swojej refleksji nad filozofią miasta ponowoczesnego wskazuje na pragnienie ekstazy wpisane we współczesną kulturę miasta, które doprowadza do stworzenia *ecstasy*. Ta ponowoczesna odpowiedź na premodernistyczne *polis* i nowoczesne *city*, staje się sposobem przeżywania przestrzeni miejskiej, generalną zasadą tejże kultury, przekształcającą doświadczenie miasta w pragnienie konsumowania miasta jako zbiorowego ciała. Stąd już tylko krok od architektury dostarczającej mieszkańcom i turystom ekstazy w postaci transu, euforii, rytmu, narkotyku, wreszcie muzyki i tańca<sup>27</sup>. Ekstaza staje się opisem i sposobem życia mieszkańców, dodajmy, młodych mieszkańców, to labirynt emocji, marzeń i wizji, przybierający wygląd krótkotrwałego, multisensorycznego spektaklu<sup>28</sup>. Ekstaza pojawiająca się w miejskiej przestrzeni młodości dąży do utraty kontroli nad ruchem, do wyzwolenia, nieskończoności, w konsekwencji do zniesienia grawitacji<sup>29</sup>. Do bezcelowości. Chaosu.

---

23 Zob. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 2000, s. 23.

24 Zob. Tamże, s. 23-24.

25 Zob. Tamże, s. 104.

26 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 42.

27 Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 336-337.

28 Zob. Tamże, s. 323.

29 Zob. Tamże, s. 331.

Starość bez własnego miejsca, nieprzynależna do świata, nieobecność seniorów w globalnym podziale ról, brak skierowanej do nich oferty rozrywkowej czy jakiegokolwiek innej, nie oznaczają jednak zniknięcia nachalnego i niepokornego problemu, jakim jest starość. Kultura współczesna próbuje sobie z nią poradzić na dwa sposoby. W pierwszym przypadku starość znosi, tak jak karę śmierci, unieważnia ją, oznajmiając, że zagrożenie zostało wyeliminowane, w akcie łaski pozwala wrócić niewiernym synom i córkom, którzy sprzeniewierzyli się kulturze szczęścia, rozciąga przeto kategorię młodości na każdy prawie wiek, wmawiając, że nie ma czegoś takiego jak starość, jest jedynie druga młodość. Miłościwie ogłasza, że nikt nie zasłużył sobie na tak straszną karę jak starość. Wtedy pokorni młodzi starsuszkowie, by nie rzucać się w oczy „Wielkiemu Bratu”, który pełen miłosierdzia wybaczył im, rezygnują z atrybutów starości w postaci aparatu słuchowego, czy balkonika do chodzenia, przez co kreują „młodszy” obraz starości, właściwie starości „niestarej”. Odmłodzona starość, jak pisze Jean-Pierre Bois, autor *Historii starości*, robi dziś furorę, jest wszechobecna – pojawia się na witrynach sklepowych, w przemówieniach i reklamach, nie ma już programu politycznego czy społecznego, który by jej nie uwzględniał i nie zapowiadał chęci służenia trzeciemu wiekowi. Każda gazeta ma rubrykę dla starych ludzi, każdy sklep pokazuje na wystawie towar dla nich przeznaczony, moda wydaje się miła, uśmiechnięta i ujmująca<sup>30</sup>. Barber przywołuje głos Josepha Epsteina: „Cała ta fala reklamowej, czyli rynkowej kultury od lat tuż po II wojnie światowej wciąż obniża kryteria młodości, umożliwiając coraz starszym ludziom uchodzenie za młodych”<sup>31</sup>. Bois wprost nazywa takie zabiegi fałszem, który polega na usunięciu w cień dużej części ludzi w podeszłym wieku, których pokolenie rozdzielono na dwoje. Zręcznie utworzona, dynamiczna formuła trzeciego wieku, pierwsza starość, choć przecież jeszcze niestara, przybiera manieri młodości, jest okresem rozrywek i zdrowia, uprawiania sportów, to czas nieustraszonych dziadków na rowerach albo na górskiej wspinaczce, czas babć bez zmarszczek, miłych dla oka i w objęciu<sup>32</sup>. To starość zasymilowana, taka jak większość ludzi i taka jak ja, a więc młoda, paradoksalność tej sytuacji nikomu nie przeszkadza, lecz dodaje otuchy, upewnia w przekonaniu, że życie zawsze będzie takie, jakim znam je teraz, zawsze będzie mi oferowało to, co dziś i zawsze będę mógł po to coś sięgnąć<sup>33</sup>.

W sytuacji, w której nie daje się już wmówić, że terażniejszość jest wieczna, gdy starość stawia zbyt duży opór i uniemożliwia zasymilowanie jej, kultura współczesna starość wynosi zupełnie tak, jak wynosi się śmieci. Starość jest zatem niepotrzebnym odpadkiem, rzeczą, nierodzą-

---

30 Zob. J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 11.

31 B. R. Barber, dz. cyt., s. 13.

32 Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 11.

33 Bois nieco inaczej argumentuje taki stan rzeczy. Patrząc na tę sprawę z punktu widzenia historyka, pisze: „Stąd bierze się dążenie do pozyskiwania sobie starych ludzi; jest to być może postępowanie realistyczne, a na pewno podyktowane pilną potrzebą. Jeśli chce się utrzymać zatrudnienie i produkcję, należy koniecznie wprowadzić na nowo do obiegu ekonomicznego zamrożone możliwości konsumpcyjne grupy ludności dobiegającej kresu życia – możliwości te stworzyło upowszechnienie emerytur podstawowych i dodatkowych, dzięki czemu starzy ludzie przestali być grupą, którą cechuje brak pieniędzy. Można więc zachęcić ich do kupowania, pochlebiając im w miarę możliwości” (Tamże, s. 12).



cą najmniejszego zainteresowania, za którą się nie tęskni i po prostu wyrzuca, którą teraz zajmą się odpowiednie służby; albo: każe się starości ze świata wynosić, odbierając jej prawo do życia w świecie, wyrzucając ją na bruk rzeczywistości i czyniąc ją bezdomną. Starzy ludzie znaleźć wtedy mogą tylko kilka miejsc, by – dosłownie – dogorywać, Ariès wskazuje, że społeczeństwo przypisuje im tylko domowe zacisze, szpital bądź dom starców i dom zmarłych<sup>34</sup>. Tadeusz Sławek trzeci raz westchnął o starości tak: „Kultura zabrania starości czynić, zamyka, każe siedzieć w domu, mówi – najlepiej od rzeczy. Rozdźwięk między człowiekiem a czasem. Stary człowiek, właściwie nie może”<sup>35</sup>. Za Mieczysławem Wallisem można powtórzyć, że dla ludzi starszych nie ma już miejsca, innymi słowy, mamy do czynienia ze „społeczną dewaluacją starości”<sup>36</sup>. Problem w tym, że starzy ludzie wciąż żyją, dlatego Michał Hanczakowski nazywa ich egzystencję „życiem bez życia, czyli rzeczą nierzeczywistą”<sup>37</sup>. Nawet tradycyjna rola dziadków – choć przecież zakładana przez młodszych z góry i uniemożliwiająca seniorom wyłamanie się z tego jednorodnego typu przeżywania starości – z powodu przeobrażeń społeczno-kulturowych, które wpłynęły na kształt rodziny, została znacznie ograniczona<sup>38</sup>. O ile nie-starość oznaczała wolność w dostępie do powabów życia, to starość stłamszona jest przez konieczność rezygnacji, przez gorycz rozstawania się z obdarzonymi przez los, albo z wypracowanymi sposobami partycypacji w urokach życia, perspektywy starości są w porównaniu do poprzednich okresów jakościowo gorsze, a mówiąc wprost, beznadziejne<sup>39</sup>. Kultura lokuje starego człowieka na obrzeżach i marginesach nie tylko jako niezdolnego do uczestnictwa w dalszym życiu społeczności, ale też jako przedstawiciela sił zagrażających porządkowi świata. Stary Człowiek, niedający się zasymilować, jest – jak mówi Sławek – „niepodobny do niczego”, to wcielony stan wyjątkowy, zawieszający dotychczas obowiązujące regulacje<sup>40</sup>. Stary po prostu od-staje, nie pasuje, jest najjaskrawszym przedstawieniem tego, co nie-ludzkie<sup>41</sup>. W wywiadzie udzielonym „Dużemu Formatowi” Dorota Masłowska zwraca uwagę na to, jak bardzo starzy ludzie są „nie-do-życia” w dzisiejszym świecie:

Parę razy słuchałam Radia Maryja, idee tam głoszone i ich szkodliwość społeczna wydały mi się grozą. Ale jeśli słucha tego dwa czy ileś milionów osób, to coś znaczy. To są ludzie bez żadnego potencjału konsumpcyjnego, nie ma im czego sprzedać, nie ma gdzie ich zaprosić, nie ma po co do nich kierować żadnej fali telewizyjnej i radiowej, bo i tak nic nie kupią. Nie wiem, kto jest w naszym kraju bardziej izolowany – staruszka z emeryturą 700 zł czy fryzjer gej z Warszawy? Ojciec dyrektor jako umiętny hochsztapler robi na tym do-

34 Zob. P. Ariès, dz. cyt., s. 281.

35 T. Sławek, *Dziesięć westchnień na temat starości w: Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki i A. Dziadek, Katowice 1995, s. 144.

36 M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975, s. 8.

37 M. Hanczakowski, *Pomiędzy baśnią a esejem*, „Dekada Literacka” 1998, nr 8/9, s. 20.

38 Zob. S. Steuden, *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 2011, s. 127.

39 Zob. J. Ładyga, *Ból starości*, „Res Humana” 1998, nr 10, s. 20.

40 Zob. T. Sławek, „Trakt starego człowieka”. *Próba polityki starości w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 18.

41 Zob. Tamże, s. 20.

skonały interes. I to jest podłe. Ale jak długo możemy mówić: oni są głupi. To jest właśnie tolerancja po polsku: Toleruj fryzjera geja, idiotko w moherowym berecie!<sup>42</sup>

Niechęć i obrzydzenie, które wywołuje starość nie jest wynalazkiem postmodernizmu, choć dopiero dzisiaj brak akceptacji starości osiąga rozmiar globalny, a niechęć wobec niej przeobraża się w pragnienie całkowitego wykluczenia starości ze świata. Bois opisując czasy Rewolucji Francuskiej, stwierdza: „Młodość szła wówczas w parze z polityką i poezją, z indywidualizmem i wolnością, z zaangażowaniem, nawet ze śmiercią: młodość wykluczała odrzuconą, niepotrzebną, nieznośną i pustą starość”<sup>43</sup>. W drugiej połowie XIX wieku starość przestaje być postrzegana jako coś wzniosłego, podkreśla się nawet jej nieprzyzwoitość. Ariès wskazuje, że już piętnasto- i szesnastowiecznych poetów „makabrycznych”, jak Ronsard, ogarniało obrzydzenie do starczej zgrzybiałości, do spustoszeń, które czyniła choroba, do starczej bezsenności, wypadających zębów i przykrego zapachu. Ariès pisze dalej:

W XVIII i na początku XIX w. zgrzybiałego starca ze schyłku średniowiecza zastąpił dostojny patriarcha Greuze, bardziej bowiem harmonizował z romantycznym modelem pięknej śmierci. Pod koniec XIX w. wracają jednak napawające obrzydzeniem obrazy z epoki makabry, które wypierano od XVII w., z tą jednak różnicą, że to, co w średniowieczu dotyczyło rozkładu ciała po śmierci, teraz zaczęło dotyczyć okresu przed śmiercią, agonii<sup>44</sup>.

Historycznie traktowana starość skupia się przede wszystkim na słabości fizycznej, niemożności pracy przy jednoczesnej potrzebie opieki i wyżywienia. Starość wieków wcześniejszych to przeważnie obraz samotnego żebraka, człowieka, któremu tylko dzięki cudowi udało się przeżyć tak wiele lat, ale który nie jest w stanie żyć tak, jak się tego od niego wymaga. Tuż obok rozpościera się topika starości, Bois w zakończeniu swojej książki wymienia kilka dominujących wzorów:

Pogodzonej z losem starości pani de Lambert przeciwstawić można zbuntowaną starość Swifta. Starości wynoszonej pod niebiosa w okresie Rewolucji przeciwstawia się starość odrzucana przez romantyków. Pełnej cierpienia starości Chateaubrianda i Verdiego – ufna starość Goethego czy też misjonarska starość Wiktora Hugo. Opanowanej namiętności starości Tolstoja – uporządkowana starość Tennysona. Takie paradoksy stanowią najwyraźniej widoczny składnik starości przeżywanej przez konkretne jednostki; dlatego też dyskusja na temat podeszłego wieku często budzi gorące namiętności<sup>45</sup>.

Czyżak, komentując status starości w XIX wieku, wskazuje na równoczesne funkcjonowanie obrazu starca-duchowego przewodnika, kreowanego np. przez Wiktora Hugo, i pesymizmu Schopenhauera, pojmującego starość jako uwiąd i rozpad<sup>46</sup>. Zasadniczo jednak literatura zna trzy

42 D. Masłowska, *Ucałuj oblicze tej ziemi*. Z pisarką rozmawia K. Surmiak-Domańska, „Duży Format” 2008, nr 44, s. 8.

43 J.-P. Bois, dz. cyt., s. 207.

44 P. Ariès, dz. cyt., s. 239-240.

45 J.-P. Bois, dz. cyt., s. 313.

46 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 37.

modelowe wizerunki starców, są to figury: mędrca, głupca i kaleki<sup>47</sup>. Iwona Stachowska, analizująca wielowiekowe współistnienie skrajnych obrazów „starego mędrca” i „zgryźliwego starca”, także współczesne zastąpienie postaci „starego mędrca” przez osobę „rozgoryczonego staruszka” wskazuje na ostateczne przesunięcie starości w sferę wartościowania negatywnego:

[...] obecnie ludzie starsi utracili społeczny autorytet, zwłaszcza jako tłumacze rzeczywistości, a to z kolei wywołało reakcję zwrotną, gdyż dyskryminacja starszego pokolenia wzmogła w nim aksjologiczną podejrzliwość wobec nieprzyjaznego im otoczenia<sup>48</sup>.

Z podobnej przyczyny dzisiaj ostatecznie odchodzi w niepamięć specyficzna wersja kulturowego stereotypu starego mędrca – Stary Filozof, który w potocznej opinii zamienia się w błazna, szaleńca, niepotrzebny nikomu, niezdolny przewodzić czy nauczać. Prędzej mu do zdziecinniałego staruszka niż dumnego starca dochodzącego u schyłku lat prawdziwej mądrości<sup>49</sup>. Nasza epoka, jak pisze autorka *Na starość*, „jeśli nie bezwyjątkowo, to powszechnie oddaje Starym Mistrzom Poezji sprawiedliwość”<sup>50</sup>, zdaje się jednak, że nie z racji starości, lecz mistrzostwa. Dzisiaj także wzór Starego Mistrza się wyczerpał, w czasach, gdy autorytet stał się pojęciem tak nieuchwytnym i znaczeniowo rozmytym, że pojawiające się w telewizji na pięć minut młode osoby, zachwycone są faktem, że za sprawą swoich dokonań w takim czy innym programie rozrywkowym mogą być wzorem i autorytetem dla innych.

Ostatnie dwie dekady badań literackich obrazów starości pokazują, że obecny wizerunek ludzkiej kondycji wymyka się wcześniejszym rozpoznaniom. Dlatego budowanie spójnych modeli starości staje się działaniem co najmniej bardzo trudnym, niemniej jednak takie próby są nieustannie podejmowane. Z jednej strony pojawiają się projekty poddane tradycyjnemu filologicznemu opisowi, czego egzemplifikacją jest tom zbiorowy *Dojrzewanie do pełni życia*<sup>51</sup>, próbą innego spojrzenia są analizy starości literackiej przez pryzmat kulturowo-antropologiczny, przykładem będzie tom *Starość*<sup>52</sup> i jego kontynuacja: *Starość raz jeszcze (szkice)*<sup>53</sup>. Innym jeszcze przykładem, tym razem interdyscyplinarnego spojrzenia na starość, jest praca *Życie w starości*<sup>54</sup>. Warto wspomnieć również *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*<sup>55</sup>. Te kilka tytułów

47 Zob. S. Tynecka-Makowska, *Starość z Amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, s. 100-121.; D. Szymanowski, *Wiersze z ostatniego peronu wszechświata. Poeta w obliczu starości w: Tamże*, s. 208-218. Tynecka-Makowska dodaje do tego tria, choć wynika to z tematyki jej artykułu, także wizerunek XIX-wiecznego kochanka, eksponujący zwłaszcza starczą niemoc lub wygasanie miłosno-erotycznych doznań, ewentualnie starczą lubieżność i straceńcze zabiegi o przebrzmiewającą urodę (S. Tynecka-Makowska, dz. cyt., s. 100.).

48 I. Stachowska, *Aksjologiczne aspekty starości w: Patrząc na starość*, s. 123.

49 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 12.

50 Tamże, s. 209.

51 *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

52 *Starość*, dz. cyt.

53 *Starość raz jeszcze (szkice)*, dz. cyt.

54 *Życie w starości*, red. B. Bugajska, Szczecin 2007.

55 *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, dz. cyt.

to niepełny obraz refleksji nad starością, dokumentują jednak różnorodność sposobów opisywania kresu życia. Istotny wkład w refleksję na ten temat wniosła dwutomowa historia starości francuskich historyków idei – Georgesa Minois’a oraz Jeana-Pierre’a Boisa<sup>56</sup>, kompetentnie i metodologicznie konsekwentnie odtwarzająca kulturową historię starości. Uwagę zwrócić należy też na kategorię późnej twórczości, zapoczątkowaną przez Mieczysława Wallisa<sup>57</sup>, a kontynuowaną nie tylko przez Tomasza Wójcika<sup>58</sup>, ale także przez dwa tomy pokonferencyjne, poświęcone kategorii „późnego stylu”: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*<sup>59</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*<sup>60</sup> autorstwa Agnieszki Czyżak: badaczka zajmuje się literackimi obrazami starości powstałymi w ostatnich dekadach, niezwykle skrupulatnie śledząc współczesne życie literackie, proponując nowe kategorie, zdolne do tego, by wchłonąć różnorodność sposobów pokazywania starości. Mimo wielu podejmowanych przez humanistykę prób, Marek Szladowski we wstępie do *Egzystencjalnego doświadczenia starości w literaturze* zaznacza, że na tle innych nauk, literaturoznawstwo nie wypracowało jak dotąd klarownych metod oglądu zagadnienia starości, zmienne procedury badawcze, niezbyt ścisły język opisu i niejasny status samego materiału badawczego sprawiają, że kolejne prace są wciąż narażone na niebezpieczeństwo inicjacyjnych przedsięwzięć<sup>61</sup>.

Hanna Ratuszna wskazuje, że współczesność wyznaczyła dwa sposoby mówienia o starości: poprzez przywoływanie przeszłości, służące konstruowaniu „mitu” starości w pełni pogodzonej i poprzez degradację tegoż „mitu”, gdy starość nie jest już okresem względnego, życiowego spokoju, lecz przedstawiana jest jako lęk przed śmiercią<sup>62</sup>. Należy jednak pamiętać, że w rzeczywistości starość jest przede wszystkim osobistym przeżyciem każdego człowieka, a dopiero później wytworem określonej kultury czy społeczeństwa<sup>63</sup>. Paralełę tej sytuacji tworzy sposób obcowania ze starością, najpierw jest to potoczne doświadczenie każdego człowieka, dopiero później społeczeństwa. Każdy z nas bowiem od początku życia styka się ze starością, odnajdując ją w twarzach bliskich i spotykanych przypadkiem nieznanymi. Rodzi to niejasne przekonanie o własnym nieuchronnym skazaniu na podobny los<sup>64</sup>. Spotykając starego człowieka, stajemy twarzą w twarz z czymś, co przypomina nam nie tylko o pospiesznym przemijaniu czasu i urody, poważniejszą konstatacją jest doznanie tego, że w swoim życiu jesteśmy „niesieni” przez siłę, która jedynie

56 G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995.; J.-P. Bois, dz. cyt.

57 M. Wallis, dz. cyt.

58 T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.

59 *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, współpr. red. P. Jedrzejko, S. Kosz, M. Trzęsiok, Katowice 2002.; *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borowska, E. Knapik, Katowice 2006.

60 A. Czyżak, dz. cyt.

61 Zob. M. Szladowski, *Starość w przedśmionku śmierci (zamiast wstępu)* w: *Egzystencjalne doświadczenie starości*, s. 14.

62 Zob. H. Ratuszna, *Opowieść w kolorze sepii*, „Twórczość” 2007, nr 1, s. 111.

63 Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 313.

64 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 35.

przez pewien okres i do pewnych granic daje się wyrazić ludzkim językiem i ludzkimi kategoriami<sup>1</sup>. Dlatego teksty literackie warto potraktować jako kulturowe zapisy ludzkiej egzystencji, które otwierają szeroką przestrzeń interpretacyjną, umożliwiającą rozumienie literatury jako zapisu ludzkiego doświadczenia. Pisanie o starości zaś wymusza na piszącym postawę empatyczną, co stanowi dodatkowy problem w kontekście statutu tradycyjnej naukowości tego pojęcia.

Dzisiejsza refleksja na temat starości musi uwzględnić dwie rzeczy, pierwszą jest świadomość wyczerpania wielowiekowych wzorów mówienia o niej, drugim – dystans wytwarzany podczas opisu prywatnego doświadczenia z punktu widzenia kogoś, kto starości nie zaznał bądź nie poznał jej w takim wymiarze jak opisywany Starzec. Niniejsza praca jest próbą uznania rzeczywistości za wiązkę relacji, dlatego starość rozumiana będzie tutaj właśnie w relacji, podział na starych i nie-starych wynika zatem z czysto subiektywnego uznania: stary jest ten, który jest tak postrzegany, czy to przez siebie, czy przez innych. To początkowe rozpoznanie umożliwia nakreślenie trzech rodzajów zależności: bliskości, obcości i późności. Za materiał badawczy posłuży literatura polska po roku 2000 – wyjątkiem jest *Baśń zimowa* Ryszarda Przybylskiego – przede wszystkim powieść – tutaj odstępstwem, obok eseju Przybylskiego, jest dramat *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej. W rozdziale pierwszym, na podstawie *Lali* Jacka Dehnela, *Piaskowej Góry* i *Chmurdalii* Joanny Bator, *Pensjonatu* Piotra Pazińskiego i *Między nami dobrze jest* pokazana zostanie relacja bliskości i zaangażowania, która wytwarzana jest w kontakcie z ludźmi starymi, starość – traktowana jako coś cennego – stanie się szansą na jakościowe wzbogacenie życia. Obcość starości, będąca tematem drugiego rozdziału, to analiza na podstawie *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk, *Asystenta śmierci* Bronisława Świderskiego i *Domu Róży* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego różnych form wykluczenia i nieprzynależności osoby starej, zarówno do siebie, jak i do świata. Rozdział ostatni, poświęcony starości pojmowanej jako późność zmienia nieco optykę całej pracy, starając się uchwycić doświadczenie późnego wieku także jako przeżycie indywidualne. Okazuje się, że choć jest to możliwe, to nie wyczerpuje pełnego obrazu późności. Starość jako późność oznaczać będzie, obok na wskroś pesymistycznej wizji starości w *Baśni zimowej*, koniec życia jako nową jakość, zarówno w relacji do własnego „ja”, jak i do ludzi wokół, starość może być zatem najczystszy bunt (*Na Grobli* Eustachego Ryłskiego) lub doznaniem pełni (*Gesty* Ignacego Karpowicza). Obrazy starości w wyżej wymienionych dziełach często są niejednoznaczne, stając się jednocześnie egzemplifikacją różnych sposobów odbierania starości i współlistnienia z nią. Mając pełną świadomość niejednorodności, przykłady zostały wyselekcjonowane tak, by ukazać relację ze starością w sposób najwyraźniejszy dla danej książki i, w miarę możliwości, w stanie czystym.

---

1 Zob. T. Sławek, „Trakt starego człowieka”, s. 20-21.

# Stary jako bliski

## Historia wcielona

**J**an Assmann, omawiając pamięć kulturową w ujęciu Maurice'a Halbwachsa, rozróżnił cztery obszary pamięci. Pierwszą z nich jest pamięć mimetyczna, przechowująca wzorce działań, których uczymy się przede wszystkim przez naśladowanie. Drugą jest pamięć rzeczy, ściśle związana z otaczającymi człowieka sprzętami codziennego, a także intymnego użytku, na które projektowane są wyobrażenia o celowości, wyglądzie i pięknie. Sam Assmann definiuje ją bardzo poetycko, nazywając „rzeczywistością materialną, w której się poruszamy, zegarem: wskazującym teraźniejszość, odsyłającym do przeszłości”<sup>2</sup>. Kolejną jest pamięć komunikatywna, będąca wynikiem wymiany z innymi, czego efektem jest znajomość języka i skutecznej komunikacji, jest uwewnętrznieniem tego co wewnętrzne i uwewnętrznieniem zewnętrznego. Ostatnią już jest pamięć kulturowa, która jest specyficznym przekształceniem wszystkich trzech wymienionych wyżej rodzajów pamięci. Jest ona, jak we wstępie do polskiego wydania dzieła Assmanna tłumaczy Robert Traba, „zjawiskiem pamiętania, które wyraża się świadomym stosunkiem grupy do przeszłości osadzonej w konkretnej przestrzeni kulturowej, przekazywanej poprzez różne formy komunikacji społecznej: pismo, obraz, święta, rytuały”<sup>3</sup>.

Najbliższa starości samej w sobie, ale także stosunku do starości i przede wszystkim starości jako pewnej formy bliskości, życzliwej obecności czy też bliskości jako relacji – powiedzmy – zaangażowanej, jest oczywiście pamięć komunikatywna. Traba, starając się uchwycić istotę tego rodzaju pamięci, zwraca uwagę na to, że jej aktywność można ograniczyć do trzech, a nawet czterech – patrząc na obecną długość życia – żyjących w jednym czasie pokoleń. Pamięć komunikatywna obejmuje aktywną formę pamięci, którą jest wspomnianie, a także doświadczenie żyjących pokoleń przekazywane poprzez interaktywne działania<sup>4</sup>. Jest to jednak relacja niesformalizowana, najczęściej mająca postać potocznej komunikacji ustnej: przekazów rodzinnych czy przyjacielskich rozmów międzypokoleniowych.

---

2 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008, s. 36.

3 R. Traba, *Wstęp do wydania polskiego* w: J. Assmann, dz. cyt, s. 15.

4 Zob. Tamże, s. 13.

Wszystkie wymienione rodzaje pamięci wchodzą w skład ogólnego projektu Assmanna poświęconego kulturze pamięci. Badacz, wychodząc z dość oczywistego założenia, że pamięć rekonstruuje przeszłość, twierdzi, że przeszłość powstaje poprzez nawiązanie do przeszłości. Za pomocą pojęć kultury pamięci i odniesienia do przeszłości ma na celu odróżnienie swojego projektu od projektu sztuki pamięci<sup>5</sup>. Assmann pisze, iż jego studium traktuje o

związku trzech zjawisk: pamięci (czyli odniesienia do przeszłości), tożsamości (wyobrażeń politycznych) oraz ciągłości kulturowej (budowania tradycji). Każda kultura wytwarza coś, co można nazwać strukturą konektywną. Struktura ta spaja społeczeństwo zarówno tu i teraz, jak i na przestrzeni czasu. Łączy ludzi, tworząc „symboliczny świat znaczeń”: wspólny obszar doświadczenia, oczekiwań i działań. Dzięki jej sile wiążącej jednostki zyskują poczucie bezpieczeństwa i orientację w świecie. Spajająco działa przy tym nie tylko wprowadzenie określonego porządku praw i obyczajów, ale również powiązanie teraźniejszości z przeszłością. Dokonuje się to drogą formowania i przechowywania istotnych doświadczeń i wspomnień oraz włączania obrazów i opowieści z innego czasu do horyzontu teraźniejszości. Czynnikiem wiążącym przeszłość z teraźniejszością są narracje mityczne i historyczne, a owoce tego powiązania to nadzieja i pamięć. Oba te aspekty kultury – normatywny (porządek prawny) i narracyjny (powiązanie przeszłości z teraźniejszością) – składają się na poczucie przynależności i tożsamości kulturowej, które pozwala jednostkom mówić „my” o sobie i innych członkach tej samej społeczności. W zbiorowe „my” łączy jednostki wiedza o charakterze konektywnym oraz konektywny obraz samych siebie, który opiera się, po pierwsze, na wspólnocie reguł i wartości, po drugie zaś – na wspólnocie pamięci o przeszłości<sup>6</sup>.

Poszczególne wyimki z powyższego cytatu brzmią zaskakująco zbieżnie z wieloma recenzjami<sup>7</sup> poświęconymi debiutanckiej powieści Jacka Dehnela pt. *Lala*. Chociażby z tego powodu warto zastosować Assmannowski projekt kultury pamięci. Najistotniejsze wydaje się tu pojęcie pamięci komunikatywnej w zastosowaniu do interpretacji tekstu Dehnela, tym bardziej, że sam autor swoje dzieło na tylnej okładce dumnie tytułuje „książką gadaną”. Jednak przyczynę takiego właśnie charakteru powieści młodego prozaika, choć możemy się tego domyślać od początku lektury, poznajemy dopiero kilkadziesiąt stron dalej:

Lisów mojego dzieciństwa to Lisów rysowany mi przez babcię któregoś wieczora na jednej z ryzy białych kartek, które babcia kupiła, żeby napisać powieść o swoim życiu; wybrała nawet tytuł: *Jestem spod znaku klonowego liścia*, bo zawsze lubiła klony, a potem dowiedziała się, że w jakimś kalendarzu galijskim czy walijskim właśnie klon jej przypisano; miała pisać na emeryturze: zebrać i przerobić wszystkie słuchowiska radiowe, trochę uzupełnić i wydać; ale akurat wtedy się urodziłem. A wraz ze mną mnóstwo zajęć, których ten dom nie widział od lat: przewijanie, usypianie, niańczenie, trącanie grzechotki końcem palca. I bardzo szybko książka drukowana zmieniła się w książkę mówioną<sup>8</sup>. (L 59)

5 Zob. J. Assmann, dz. cyt., s. 47-48.

6 Tamże, s. 32-33.

7 Zob. I. Marczak, *Ocalić dzięki opowieściom*, „Tygiel Kultury” 2007, nr 10/12, s. 230-232.; B. Darska, *Gdy język ocala czas*, „Opcje” 2006, nr 4, s. 94-95.; H. Ratuszna, dz. cyt., s. 110-112.

8 Teksty literackie cytuję za wydaniem podanym w nawiasie, używając następujących skrótów: L – *Lala* Jacka Dehnela (Warszawa 2009), PG – *Piaskowa Góra* Joanny Bator (Warszawa 2009), C – *Chmurdalia* Joanny Bator (Warszawa 2011), P – *Pensjonat* Piotra Pazińskiego (Warszawa 2010), MNDJ – *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej (Warszawa 2008), OH – *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk (Kraków 2004), AŚ – *Asystent śmierci* Bronisława Świdorskiego (Warszawa 2007), DR – *Dom Róży* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego (Wołowiec

Tytułowa Lala to Helena Boniecka, babcia bohatera-narratora, w świecie powieściowym zwanego najczęściej Jacusiem<sup>9</sup>. Mężczyzna zawdzięcza babci nietuzinkowe dzieciństwo, w trakcie trwania którego wprowadziła go w świat – przede wszystkim – w świat kultury, a miała pełen wachlarz możliwości i pełne prawo, by ten cel osiągnąć, gdyż odebrała klasyczne wykształcenie. Tak oto narrator wspomina swoje najmłodsze lata:

Czy tłumaczyła dobrze, czy źle, Lala Bieniecka otrzymała wykształcenie klasyczne. Nie dziwnego, że kiedy byłem mały, zamiast bajek opowiadała mi zawsze greckie mity; przy kąpielu o Achillesie w wodach styksowych; w ogrodzie o Narcyzie i Adonisie; na rynku o Hermesie, a o Nessosie, Odysie czy stymfalijskich ptakach kiedy bądź. No i o Augiaszu, kiedy chciała na mnie wymóc sprzątanie zabawek. Pojawiali się też inni bohaterowie: Hamlet, Roland, król Sobieski z nieodłączną Marysienką, Bona trująca Barbarę, a z czasem również Emma Bovary, Hans Castorp i baron de Charlus, ale na tym etapie to już opowiadaliśmy sobie nawzajem.

W Oliwie wszystko więc było trochę inne, z Edypem, Brugią i rosyjskimi baletami w tle. Porozumiewaliśmy się językiem oderwanym od rzeczywistości ulicy Kwietnej, ulicy Liczmańskiego, ulicy Podhalańskiej, i dalej, oderwanym od rzeczywistości Gdańska, Pomorza, Polski i większości zachodniego i wschodniego świata: aluzjami do rodzinnych opowieści, wspólnie czytanych książek, wewnątrzklanowymi powiedzonkami. Komuś z zewnątrz nieraz trudno było nas zrozumieć; ale czy nie o to po trosze chodziło? (L 131-132)

Lala wprowadza młodego adepta w świat na wielu płaszczyznach. Będzie to, oczywiście, wcześniej wspomniany świat kultury, ale także świat wspomnień, przeszłych doświadczeń, świat przodków i czasów zamierzchłych, wreszcie świat historii i świat pamięci. Warto wspomnieć sugestię Ratusznej, która w relacji Lali z Jackiem widzi nie tylko stwarzanie tożsamości tego drugiego, tworzenie nowego człowieka, ale także, niejako powtórne, poznanie siebie samego poprzez narrację babci<sup>10</sup>. To, co wytwarza się między Lalą a Jackiem, to, używając języka Assmanna, struktura konektywna, która łącząc ludzi, tworzy – przypomnijmy – „symboliczny świat znaczeń”, a zatem wspólny obszar doświadczenia i aktywności. Jacek dzięki tej sile zyskuje poczucie bezpieczeństwa i, w jakże bogatym wymiarze, orientację w świecie. Ten w miarę spójny obraz nieprzebranego świata – chciałoby się rzec, że świata nie do ogarnięcia dla siedmiolatka – wnuk zawdzięcza niezwyklej umiejętności kompletowania opowieści. Sam opowiada, że

historia tak naprawdę zaczyna się, jak zwykle, kawałkami, to tu, to tam, w najróżniejszych miejscach i ciałach, które przeważnie od dawna nie istnieją, a jej szafarką, klucznicą była dotychczas babcia. Babcia wykonana z rzetelnych i trwałych materiałów, która po drobnych naprawach i poważniejszych remontach jeszcze parę lat temu zachowywała tyle blasku i wdzięku, że kiedy przyjeżdżali do mnie z wizytą przyjaciele z odległych

---

2006), BZ – *Baśń zimowa. Esej o starości* Ryszarda Przybylskiego (Warszawa 2008), NG – *Na Grobli* Eustachego Rylskiego (Warszawa 2010), G – *Gesty* Ignacego Karpowicza (Kraków 2008). Po skrócie następuje numer strony, z której pochodzi cytowany fragment.

9 Jacuś wielokrotnie był utożsamiany z autorem – Jackiem Dehnelem, nie należy go jednak z pisarzem zrównywać i tym samym mylić instancji nadawczych, jednakże zaznaczyć należy, że powieść napisana została w konwencji szczerości i próbuje wiernie oddać rzeczywistość, która była *Lali* pierwowzorem, dlatego też w takim właśnie nastawieniu powieść powinno się odczytywać.

10 Zob. H. Ratuszna, dz. cyt., s. 112.



krain, prow- adziłem ich właśnie do niej, bowiem to właśnie ona spośród wszystkich zabytków mojego północnego miasta wydawała się najbardziej fascynująca. (L 7)

Lala jest najdoskonalszym przykładem istnienia narracyjnego aspektu kultury, który składając się na poczucie przynależności do określonej grupy i tożsamości kulturowej, pozwala jasno określić się Jackowi. Proces identyfikacji się grupy posiadającej wspólną kulturę, a w tym przypadku raczej proces identyfikacji młodego człowieka z kulturą, inicjacja do świata tradycji odbywa się w dwóch obszarach poprzez scalenie w przestrzeni społecznej i historycznej. Na pierwszej płaszczyźnie wytwarza się poczucie współprzynależności kulturowej ze względu na życie w tym samym czasie, co wydaje się oczywiste i w procesie komunikacji dane; na płaszczyźnie historycznej tworzy się natomiast poczucie związku z poprzednimi pokoleniami definiowanymi jako „nasi przodkowie”. Dla bohatera *Lali* jest to o tyle znaczące, że w obręb swoich przodków, którzy ograniczali się do rodziców i babki, zostają zaanektowani inni, początkowo przecież abstrakcyjni, bohaterowie. Są to chociażby: prapradziadek Brokl, którego o mały włos chłopci ukraińscy nie zakłuli widłami, wzięwszy jego automobil za czartowski wynalazek; praprababcia Wanda, która mając ponad dziewięćdziesiąt lat, znikła z Lisowa w samym środku wojny, bo pojechała sobie zrobić trwałą ondulację i prababcia Irena, wiecznie skonfliktowana z cicią Saszą o wyższość Chopina nad Czajkowskim. Oznacza to tyle, że naturalnie trzy, bądź czteropokoleniowa pamięć komunikatywna zostaje w przypadku Jacka wydłużona o kilka dodatkowych generacji. Okazuje się bowiem, że przeszłość najbliższych jest zawsze historią nas samych. W wypadku Jacusia zaś bardzo bogatą.

„Książka mówiona”, którą za Lalę spisuje jej wnuk, przedstawia możliwie najbardziej bezpośredni horyzont doświadczenia, który nie opiera się na pisemnych świadectwach, lecz wyłącznie na wspomnieniach pozyskiwanych w trakcie wywiadu ustnego, a zatem na narracji. Bohater powieści tak pisze o komunikacji ze swoją babcią:

(czyż nie jest niesłychana ta potęga babcinej narracji? To w niej trwa tamta chwila sprzed pół wieku, kiedy moja babcia wychodziła ze sklepu z szyldem „Szewc”, „Buty” czy może „Obuwie” zasmucona, że nie kupiła czerwonych kozaczków, a same czerwone kozaczki, małe czerwone kozaczki na czterolatkę, stały na wystawie, nie wiedząc nawet, że dawno już obróć się w pył, jak buty Karola Wielkiego albo sandały Aleksandra, a państwo nadal będą o nich czytać w tysiącu czy dwóch tysiącach egzemplarzy...). (L 297)

Narracja babci jest potężna, totalna wręcz, swoją kompletnością zadziwia wszystkich słuchaczy do tego stopnia, że aż chce się wytknąć Assmannowi, iż mylił się, pisząc, że w dziedzinie nieformalnej komunikacji – mimo że jedni pamiętają lepiej niż inni – ekspertów nie ma<sup>11</sup>. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że wspomnienia i pamięć Lali dociera do nas pośrednio, poprzez medium literatury. Z tego też względu to nie Dehnel, ale jego bohater-narrator uprawia swoistą *oral history*, gałąź badań historycznych, w której obraz historii konstytuują wspomnienia i opowieści, jest to zatem „historia od dołu”, „historia dnia powszedniego”. W tym miejscu warto

11 Zob. J. Assmann, dz. cyt., s. 69.

przypomnieć opozycję historii i pamięci, dokładniej: historii i pamięci zbiorowej, której autorem jest Halbwachs. Według niego, ta pierwsza zachowuje się dokładnie odwrotnie niż pamięć zbiorowa, bo ta ostatnia, w przeciwieństwie do historii, która dostrzega tylko różnicę i nieciągłość, widzi podobieństwo i ciągłość. Pamięć zbiorowa postrzega grupę „od wewnątrz” i dąży do przekazania takiego obrazu przeszłości, w którym może się rozpoznać i który wyklucza jakiegokolwiek przekształcenia<sup>12</sup>.

Assmann, cytując Jana Vinsinę, zaznacza, że *oral history*, reprezentowana przez pamięć komunikatywną, a więc przez pamięć żywą, sięga najwyżej osiemdziesiąt lat:

Relacja o prapoczątku zbiorowości i jednostki są manifestacjami jednego i tego samego procesu [a mianowicie „dynamicznego procesu ustnego przekazywania” J.A.] w różnych jego stadiach. Jeśli potraktować te wszystkie relacje jako pewną całość, będzie się ona dzieliła na trzy części. Najwięcej informacji znajdziemy o najbliższej przeszłości, a im dalej cofać się w przeszłość, tym będzie ich mniej. O czasach dawniejszych albo nie mówi się nic, albo wymienia z wahaniem jedno lub dwa imiona. Powstaje tutaj luka, którą nazwać chcemy „dryfującą” [*the floating gap*]. Tymczasem o czasach najdawniejszych mówi się znowu wiele, co związane jest z tzw. opowieściami o prapoczątku<sup>13</sup>.

Istnieją bowiem dwa różne sposoby pamiętania, dwie funkcje pamięci i dwa sposoby używania przeszłości, bo pamięć zbiorowa funkcjonuje bimodalnie: w modusie pamięci fundacyjnej, która odnosi się do prapoczątków, a także w modusie pamięci biograficznej, opierającej się na społecznej interakcji i odnoszącej się do własnych doświadczeń<sup>14</sup>. W takim ujęciu, między pamięcią komunikatywną i pamięcią kulturową rozwiera się *floating gap*, dryfująca luka. Assmann możliwości zasypania tej wielkiej pamięciowej oraz świadomościowej dziury upatruje w genealogii, która legitymizuje teraźniejszy porządek i teraźniejsze dążenia, bezszwowo łącząc teraźniejszość z najdalszą przeszłością<sup>15</sup>.

Typowym rodzajem pamięci komunikatywnej jest więc pamięć pokoleniowa, uzyskiwana w procesie historycznym, pamięć ta bowiem powstaje w czasie i przemija wraz z nim, ściślej mówiąc, wraz z nosicielami pamięci, a więc z przodkami. Jacek, starając się zatrzymać proces zanikania pamięci, postanowił, spisując ją, przechować jednostkowość opowieści swojej babci. W narracji Lali dokonała się najbardziej pierwotna forma, w której doświadcza się zerwania między dziś a wczoraj, swoiste pra-doświadczenie, gdy wybieramy między utratą a przechowaniem – dokonała się śmierć. Śmierć, która stała się doświadczeniem bohaterów opowieści Heleny Bienieckiej, i która stanie się doświadczeniem jej własnym. Jak informuje nas narrator w pierwszych słowach powieści:

Już teraz dom w Oliwie wygląda inaczej. A kiedy babcia umrze, a umrze niebawem, i mogę to napisać zupełnie spokojnie, bo po pierwsze, dawno wszyscy pogodziliśmy się z tą myślą,

12 Zob. Tamże, s. 58.

13 J. Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison 1985, s. 23 i n. Cyt. za: J. Assmann, dz. cyt., s. 64.

14 Zob. Tamże, s. 67.

15 Zob. Tamże, s. 66.

a po drugie, ona i tak tego nigdy nie przeczyta, bo w ogóle już nie czyta, wszystko się zmieni nie do poznania. Rzeczy zostaną odziedziczone i będą sobie musiały znaleźć inne półki i szafy w innych mieszkaniach. (L 5)

Dopiero koniec pojmowany jako ostateczna i radykalna niemożność kontynuacji, nadaje życiu formę przeszłości, która może stać się elementem kultury pamięci. Dzięki historiom Lali, bohaterowie jej opowieści „żyją” w pamięci potomnych, jakby egzystowali naturalnie i o własnych siłach. Chodzi tutaj, co podkreśla Assmann, o akt ożywienia, o świadomą decyzję, by nie wydawać zmarłego na pastwę zapomnienia, lecz przez pamięć zachować jako członka wspólnoty, a także włączyć do terażniejszości. To robi Lala, ale robi to także – i pewnie przede wszystkim dla samej Lali – Jacek. Choć ta druga praktyka – pismo, jak ostrzega autor *Pamięci kulturowej*, może niekoniecznie działać utrwalająco, destabilizuje bowiem i znosi ścisły związek między okazjami zbiorowego wspominania a określonymi okazjami<sup>16</sup>.

U Dehnela fakty przestają być ważne, a istotą staje się przeszłość zachowana w pamięci, transformująca historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit. *Lala* cały ten proces usprawnia i niejako unieśmiertelnia, bo pismo, rozumiane jako eksternalizowana pamięć, rozszerza możliwości odzyskania przechowywanych informacji i komunikatów kosztem naturalnej zdolności pamiętania. Pisarz doskonale wie, że pamięć żyje w komunikacji, również dzięki niej i że, jak mówi Assmann, „jeśli komunikacja zostaje zerwana albo zmieniają się lub znikają ramy odniesień, następuje zapominanie”<sup>17</sup>. Wie to także Lala, która nie dość, że swoimi opowieściami przywraca do życia zmarłych, to także sama przeżywa raz jeszcze wydarzenia, które miały miejsce w przeszłości i przeżywa je z taką samą siłą jak za pierwszym razem. Choć schorowana, zniedołężniała i bliska śmierci, to w powieści objawia się jako fascynująca, pełna wdzięku szarfarka rodzinnych historii, domorośla Szeherezada, która momentom wspomnień nadaje sakralny wymiar powagi i ekstatyczną pasję. Historia przeżyta raz zostaje wcielona ponownie.

– Zrobisz, jak skończę. No, to ja wtedy, ośmielona sukcesem babci, poleciałam do sadu. Nauczyłam się, że na Niemców trzeba wrzeszczeć. Wrzeszczałam do końca wojny. Na Ruskich też. Pamiętajcie – tu babcia zwracała się ku wszystkim z miną prorokini Anny – jeśli kiedykolwiek wejdzie jakieś wojsko, to trzeba wrzeszczeć, tylko stanowczo, a nie histerycznie. No. Więc wyszłam do sadu, spytałam ostrym tonem, czy któryś mówi po francusku albo po rosyjsku. Jeden umiał, jakiś biały Rosjanin; sierota, też się nie miał do kogo podłączyć, tylko do hitlerowców. Pokazuję palcem: „Wasze konie?”, „Nasze”, odpowiada. „A kto wam pozwolił konie do drzew przywiązywać? Nie wiecie, że korę obgryzają i potem drzewo umiera? W tej chwili zabierzcie je stąd i uwiążcie pod płotem, do sztachet. Natychmiast!”

Ten moment opowieści zawsze najbardziej lubiłem. Babcia unosiła się w fotelu, oczy jej płonęły w ciemnej oprawie jak trujące perły w czarnych perłopławach i ręką, ręką wyciągniętą w kierunku telewizora lub pianina, zależnie od okoliczności, wypraszała po raz setny niemiecką konnicę z rajskiego ogrodu Lisowa. (L 187)

<sup>16</sup> Zob. Tamże, s. 74.

<sup>17</sup> Tamże, s. 53.

Poprzez transfer opowieści babci do literatury, narrator, ale także autor, staje się podmiotem władającym w pewien sposób pamięcią babki. Jak w swojej recenzji *Lali* zauważył Stefan Chwin, wnuk w pewnym momencie zdał sobie sprawę z tego, że babcia ma w głowie całą opowieść, której sama nigdy nie napisze i od razu przestał z nią rozmawiać normalnie, starając się polować na opowieści, uprzytamniając sobie, że nad babcią trzeba panować. Chwin konstatuje, że babcia, o której pisze Dehnel, rzadko jest zdolna do prawdziwego zwierzenia, że opowiada tylko o faktach, które przesypują się w jej głowie i że nie umie rozmawiać. Lala jest więc tylko wybuchającym gejzerem pamięci<sup>18</sup>. Diagnoza Chwina, choć ujmuje Lalę nazbyt przedmiotowo, jest trafna, a jego rozpoznanie znajduje swoje potwierdzenie w podwójnym zawłaszczeniu pamięci Lali. Pierwszym zawłaszczeniem będzie rozmowa sterowana, która ma naprowadzić błądzącą staruszkę na historie ciekawe, niezwykle i wzruszające, będą to także korekty w babcinej pamięci dokonywane przez zasłuchanego w jej opowieści wnuka, drobne i życzliwe uwagi przywracające babci pewność oraz animusz:

- Chasydzi? Chasydzi? Nie pamiętam.
- No, babciu, kiedy cadyk przyjechał.
- Aaaa, tak. Przyjechał cadyk i mnóstwo młodych Żydów. I jeden z nich modlił się, modlił, tańczył, aż wpadł w uniesienie mistyczne... no, w każdym razie dostał drgawek, upadł na ziemię i zaczął toczyć pianę z ust. (L 98)

Albo:

- A Margerytka była prześliczna, tylko strasznie wysoka. Na tamte czasy, bo dzisiaj to pewnie po prostu zostałyby modelką. A tak mówiono o niej zawsze: „Biedactwo, gdzie ona sobie męża znajdzie?” I wtedy...
- Nie, nie, nie. To będzie dalej.
  - Aha – mówi babcia – dalej... no, niech będzie. Kto tam jeszcze przychodził... pan... jak mu tam było... no, nie pamiętam. (L 106)

Lub wreszcie:

- Jeszcze o marchewce – przypominam, zupełnie jak sufler, który dba, by przedstawienie szło gładko i widz wyszedł z teatru naprawdę olśniony. (L 283)

Drugi rodzaj zawłaszczenia pamięci związany jest ze starością Lali, jej zapominaniem i ostateczną niemożnością opowiadania. Narracja zostaje kontynuowana, ale także w pewien sposób przejęta, przez wnuka, a symbolicznym zakończeniem tego procesu jest właśnie powieść *Lala* – ostateczne zawłaszczenie za pomocą medium literatury, która nie pozwala inaczej dostać się do opowieści Lali, jak poprzez samą siebie.

Tę historię opowiem już za babcię. Coraz więcej opowiadam za babcię. Wszystko się rozsypuje, rozmywa, rozchodzi na strzępy. Rozpad babci najlepiej było widać po rozpadzie narracji. Z początku brakowało tylko drobnych składowych („Co się ze mną dzieje... nie pamiętam już, niczego nie pamiętam... kto, do jasnej cholery, wystawiał w 1938 *Lato*

---

18 Zob. S. Chwin, *Migotanie tkaniny pamięci*, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 82, s. 160.

w *Nohant*? To była jedna z pierwszych ról Andrycz, zjawiskowo piękna wtedy była, zjawiskowo... nie pamiętam”), potem znikwały fragmenty historii, szczegóły mieszały się ze sobą i nikt nie wiedział, gdzie stała śliwa, a gdzie wiśnie, jakiego koloru była sukienka pani Iksińskiej pewnego wieczora, i tak dalej, a babcia, jak to babcia, dbała o narrację i uzupełniała ją wyobraźnią, czyli substancją innej natury. Z czasem zaczęły znikać całe opowieści, albo, co gorsza, jedne historie mieszały się z innymi, dochodziło do niezwykłych kontaminacji i absurdalnych zderzeń. (L 201-202)

Albo w innym miejscu:

I nic już nas nie cieszy, nawet magnolie, bo mama usiłuje babci udowodnić braki logiczne, a babcia wynajduje coraz to nowe kruczki narracyjne, jak na córkę adwokata przystało. Mama coraz częściej wozila ją do lekarzy, kupowała lekarstwa „o pięknych imionach greckich nimf”, jak pisze poeta (a może podobnie), ale na niewiele to się przydawało. Coraz częściej spierałem się z babcią na temat tego, co przeżyła, aż ona wreszcie, rozgniewana, mówiła kpiarskim tonem: „Tak, bo ty oczywiście wiesz lepiej”. (L 203)

W ostatnim buncie Lala, pełna niepokorności i niesforna, próbuje zachować własną – w jej rozumieniu – godność, związaną ściśle z narracją, która konstytuuje jej tożsamość. Jak zauważyła Ilona Marczak, „jeśli życie Lali oznaczało nieustanne snucie opowieści, to niemożność gawędzenia równoznaczna jest ze śmiercią. Śmiercią Lali oraz tych, którzy ożywali w jej opowiadaniach”<sup>19</sup>. Sama Lala nieświadomie wyprorokowała swój los, smutno konstatuując historię jednego z bohaterów słowami: „Niesłychane są zamysły Pana i straszna jest Jego ironia” (L 205). Bohaterka stara się jednak, na przekór wszystkiemu, zachować prywatną prawdę o sobie, bo starość coraz bardziej ją ubezwłasnowolnia i przyczynia się do tego, że zaczyna się mówić za nią. Do tego stopnia, że z ust narratora padają takie słowa:

Tymczasem babcia zupełnie nie słucha, tracąc tym samym możliwość dowiedzenia się, jak wyglądało jej życie, bo skupiła całą uwagę na delicjach. (L 265)

Ma rację zatem Eliza Szybowicz, pisząc, że

gawędy babci (nawet wiernie) powtórzone przez wnuka nie są już tym samym. Repetycja nadaje im nową ramę, repetent zmienia ich wymowę, dodaje znaczeń, pisze na nowo jako swoją indywidualną genealogię [...] <sup>20</sup>.

Mimo tego przejścia narracji Lali trzeba jasno powiedzieć, że Jacek jest swoją babcią zachwycony. „Oczywiście – powiedzmy za Chwinem – wciąż się zastanawia, jakby tu babcię literacko zagospodarować, ale kocha – powtórzmy – naprawdę, i to światło miłości opromienia całą książkę”<sup>21</sup>. Dodać należy, co zauważył Dariusz Nowacki, że narrator nie jest opowiadaczem naiwnym i zdaje sobie sprawę z tego, że jego opowieść jest tylko niespójną, ułomną rekonstruk-

19 I. Marczak, dz. cyt., s. 231.

20 E. Szybowicz, *Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela*, „Krytyka Polityczna” 2007/2008, nr 14, s. 137.

21 S. Chwin, dz. cyt., s. 160.

cją, że narracja babci będzie zawsze wartością pierwszorzędą<sup>22</sup>. Jednak jest w tej wtórności coś dostojnego, wnuk staje się, jak zasugerowała Bernadetta Darska, sygnatariuszem historii i czasu, „rytuał opowiadania zmienia się w celebrowanie pewności istnienia, dzięki słowu następuje przeniesienie w przestrzeń bycia, przetrwania, ocalenia”<sup>23</sup>. Samym Jackiem, zanim przejął jej narrację, opowieść Lali w całości zawładnęła, zanim nauczył się opowiadać za babcię, czy też zamiast babci, bądź w jej imieniu, całym sobą był poddany narracji, która płynęła z babcinych ust. Tak pisał, uogólniając tę niezwykłą relację, Chwin:

Wnukowie mają zwykle kompleks babci. Wnuk czuje, że wobec życia, jakie miała babcia, ma życie pozorne. Cóż on tam przeżył w porównaniu z nią? Życie babci wydaje się mu stokroć gęstsze od jego życia, on jest tą gęstością życia zachwycony, a jeśli jest pisarzem, to tę gęstość chce w swoim pisaniu odtworzyć i włączyć do swojego życia. Dlatego nie będzie pisał kroniki rodzinnej. On woli urodzić, a raczej ulepić samego siebie z krajobrazów jej pamięci.

I w taki oto sposób Lala poprzez swoją opowieść czyni Jacka – obojętnie czy małego, czy już dorosłego – niewolnikiem swojego potoku wspomnień. Został on uzależniony, do tego stopnia, że już sam zaczyna żyć jej historiami. Dwie płaszczyzny rzeczywistości: ta doświadczana bezpośrednio przez niego i ta pośrednia, ale przecież równie prawdziwa – a może nawet prawdziwsza – dostarczana przez babcię, ścierają się ze sobą, walcząc o pierwszeństwo. Nieważne już jest to, że babcia wymusza na nim uwagę, że z głosem, który wymaga pełnego posłuszeństwa, każe mu zaczekać z herbatą do końca jej opowieści. Ważne jest natomiast to, że we wspomnieniach Lali Jacek się zatracza, bez tych wspomnień nie potrafi się odnaleźć, bo przecież ta narracja nie tylko uformowała jego tożsamość, ale pewnie wciąż w określony sposób ją formuje. Teraz przyszła starość, a właściwie ta jej faza, która – z taką samą stanowczością, co Lala w swoich opowieściach – kwestionuje uprzednie wyobrażenie o nas i naszych możliwościach.

I tak babcia bezapelacyjnie ucina wspomnienia na rzecz relacji z Afganistanu, Bośni czy Otwocka. Tymczasem ja tkwię sobie w jakiejś idyllicznej otoczce, jak w chmurze wzbitego w powietrze złotego pyłu – zupełnie, jakbym siedział w oknie dworu w Lisowie, w oknie zdecydowanie nieistniejącym, oparty łokciami o wyslizgany drewniany parapet. Dojrzewają papierówki, a może czereśnie, a może jeszcze nic nie dojrzewa, a w wysokiej trawie, gdzieś tam ciemniejszej, zieleńszej i wyższej, spaceruje Wandzia Mechówna, śliczna dziewczyna, i niemiłosiernie fałszuje *A jak poszedł król na wojnę*. (L 124)

Jacek uświadamia sobie, że jego babcia nie jest już ikoną – w blasku złota, wysadzaną kamieniami – nie odejdzie z Gombrowiczem i szachem Persji w orszaku, tylko, jak mówi Jacek:

mała, zgarbiona, dopytująca się o mój ślub, bez końca powtarzająca jakąś jedną jedyną historię, która została jej w ułomnej pamięci, historię złożoną z wielu innych, niedokładną i nieprawdziwą, będącą ledwie nikłym odbiciem niegdysiejszych wspianiałych, marmurowo-witrażowych narracji. (L 355)

<sup>22</sup> Zob. D. Nowacki, *Powieść jak ta lala*, <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idtekstu=1003&idautora=11&lang=PL>> [dostęp: 03.06.2015].

<sup>23</sup> B. Darska, dz. cyt., s. 94.

Wielka miłość, którą darzy swoją babcią bohater, a o której już była mowa, w obliczu degradującej Lalę starości, staje przed wielką próbą. Jacek, tak szczerze obdarowany przez los, który dał mu taką babcię, i przez babcię, która ofiarowała mu w prezencie cały świat kultury i wspomnień, został bez przewodnika. Jest sam.

Tak oto ja, ten sam ja, który jakże często nosił w sobie ukryty żal, że babcia, tak niegdyś silna i odważna, nie potrafiła obronić kruchości tego świata, nie przechowała dla mnie wersetów, które po tylekroć czytywała mi w dzieciństwie, nie ocaliła białych bram z jaśminów ani kęp floksów, nie ukręciła ze sznurków bicz na ideę betonowych krawężników i ideę wycinania pokrzyw, motyli rezydencji, tak, ten sam ja pojąłem przerażającą delikatność wszystkiego, co piękne. Gdybym – póki babcia nie zapadła się ostatecznie w fotel – dorósł na tyle, by samemu bronić ogników, krzewuszek, pysznogłówek i miechunek, czyli pieprzu tureckiego, wtedy przeznaczenie ogrodu nie wypełniłoby się tak, jak teraz się wypełniało. Stałem pod czereśnią i długo płakałem. Bogowie bowiem dręczą śmiertelnych, ukazując im prawdę jedynie wtedy, gdy mają pewność, że nie zostanie przez nich pojęta. (L 325)

Wcześniej zostało już powiedziane, że kultura pamięci ma różnić się od sztuki pamięci. Przypomnijmy, że *ars memoriae* odnosi się do jednostki, którą wyposaża w techniki poszerzania jej pamięci. Chodzi więc o rozszerzenie indywidualnej wydolności. Tymczasem celem kultury pamięci jest dochowanie społecznego zobowiązania. Tu chodzi o pytanie: „Czego nie wolno nam zapomnieć?”. Pytanie to jest jednak dużo bardziej rozbudowane. Assmann podobnie jak Nietzsche uważa, że natura człowieka jest zorientowana na zapominanie, a nie na pamięć<sup>24</sup>. Człowiek swoje myśli i naturalne potrzeby kieruje w przyszłość, dlatego stosowna wydaje się refleksja nad tym, co skłania ludzi do zajmowania się przeszłością, niekoniecznie własną. Jak ustosunkował się do tego pytania Jacek? Odpowiedź jest prosta. Nie można zapomnieć Lali. Nie można zapomnieć jej historii, wspomnień, opowieści. Nie można zapomnieć tradycji i tego, co osiągnęli przodkowie. Nie można wreszcie zapomnieć wspólnych chwil, miłości i wdzięczności, które żywi wobec Lali, bez względu na jej stan zdrowia i pamięci. Książka wyrosła z bezgranicznej miłości do babci, z podziwu dla jej mądrości i dobroci, ale także z wdzięczności, dzięki czemu *Lala* jest spłaceniem długu. Tak zresztą mówi o tym sam autor:

Byłoby głupotą i olbrzymią stratą zaprzepaścić wszystkie te historie. Ale przede wszystkim byłoby głupotą i aktem szkodnictwa, bumelanctwa i sabotażu kulturowego nie opisać kobiety, która stała za tą narracją, która ożywiła ją swoim wielkim talentem i mądrością. Chyba każdy z nas potrzebuje kogoś takiego – mistrza życia. Kogoś, kto wie, jak należy postępować wobec bliźnich, czym się kierować, jakie wybory podjąć, kto może świecić przykładem, a nie tylko zakurzonym dyrdymałem z ksiąg rozkazów i nakazów. Ja miałem to szczęście i starałem się przekazać je innym, przynajmniej pośrednio<sup>25</sup>.

Ze względu na to wszystko, Jacek zawłaszcza narrację babci, ale w znaczeniu pozytywnym, czyniąc ją swoją, ale na innych warunkach – bo przecież powieściowych – i jednocześnie

24 Zob. J. Assmann, dz. cyt., s. 82.

25 *Wychowała mnie Szeherazada*. Z Jackiem Dehnelem rozmawia Katarzyna Janowska. „Polityka” 2007, nr 4, <<http://archiwum.polityka.pl/art/wychowala-mnie-szeherazada,362321.html>> [dostęp: 03.06.2015].

nie pozbawia Lali jej pamięci. Opowieść, którą spisał, a którą teraz odczytuje babci, organizuje trwanie staruszki i unieśmiertelnia Lalę. Bohater jej narrację nazwał własną, bo przecież jej historia zmierzała właśnie do tego, by na świecie pojawił się mały Jacek:

A potem, jak powiedziałby Julek, który w parę miesięcy później umarł, od słowa do słowa urodził się Jacek. Czyli ja. (L 402)

Poza przedstawioną, istnieje także druga linia czytania *Lali*. Jest nią gra w autobiografię, którą sama powieść w pewien sposób sugeruje, a do czego, szczególnie w wywiadach<sup>26</sup>, zachęca sam Dehnel. Tę drogę, także związaną z pamięciologią, sugeruje Aleksandra Rzepkowska, która *Lalę* odczytuje za pomocą kategorii postpamięci. Badaczka postpamięć rozumie identycznie jak autorka tego terminu, Marianne Hirsch: jako odnoszący się do zdarzeń z przeszłości, które nie zostały doświadczone przez nas samych, lecz przez pokolenia od nas wcześniejsze. W tym sensie postpamięć jest pamięcią drugiej generacji, która, nie przeżywszy rzeczywistości objętej pamięcią przodków, jest w pewien sposób skazana na określanie własnej tożsamości oraz miejsca w świecie na podstawie odtwarzania cudzego doświadczenia przeszłości. Postpamięć stanowi rodzaj pamięci wtórnej, zapożyczanej, przejętej od innych i kształtującej się na drodze przyswajania sobie narracji o czyichś przeżyciach, które stają się punktem wyjścia do tworzenia własnych narracji – w tym znaczeniu postpamięć jest pamięcią o pamięci, albo też opowieścią o opowieści. Nabywanie postpamięci odbywa się przede wszystkim w obrębie przekazu rodzinnego, a więc w wyniku kontaktu osób bardzo sobie bliskich, połączonych więzią emocjonalną<sup>27</sup>.

Rzepkowska chce widzieć w *Lali* rekonstrukcję logiki opowiadania charakterystyczną dla starszych osób, które przywołują fakty w przypadkowej kolejności, często wielokrotnie, za każdym razem – wskutek błędów i deficytów starczej pamięci – zmieniając własną relację, dodając lub ujmując pewne niuanse, dane szczegółowy<sup>28</sup>. Najciekawszą częścią pomysłu Rzepkowskiej jest jednak wpływ postpamięci na tożsamość artystyczną twórcy. Podejmując odczytanie autobiograficzne, badaczka dokonuje całościowego utożsamienia Dehnela z powieściowym Jackiem i widzi opowieść Lali jako ten element, który wprowadził młodego artystę w świat kultury wysokiej, zaraził miłością do dzieł wielkich pisarzy klasycznych, rozbudził ciekawość poznawczą i pasję tworzenia, a także wpoił określony zmysł etyczny i system wartości. W ten właśnie sposób autorka tłumaczy twórczość Dehnela, określaną jako ostentacyjnie staroświecką pod względem formy i stylu, wysmakowaną estetycznie i przywołującą oraz aktualizującą dawne, archaiczne wzorce i tryby literackiego komunikowania. Na Dehnela miała wywrzeć wielki wpływ osobowość, dzieje i kultura intelektualna babki, który dorastał wśród dużo starszych lub już nieżyjących mieszkańców odległej przeszłości. Dokładnie tak samo *Lalę* odczytuje Nowacki, który widzi

26 Zob. *Dehnel jak ta lala*. Rozmawiała Aleksandra Kozłowska. „Wysokie Obcasy” z 27 marca 2007, <<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4006577.html>> [dostęp: 03.06.2015].

27 Zob. A. Rzepkowska, *Zastosowanie kategorii postpamięci w badaniach literackich na przykładzie „Lali” Jacka Dehnela*, „Kwartalnik Polonistyczny” 2008, nr 2, s. 163-164.

28 Zob. Tamże, s. 167.



w niej wyjaśnienie tego, czemu Dehnel „stał się przybyszem z innej epoki – klasycyzującym poetą, malarzem i znawcą sztuki, młodym dżentelmenem o nienaganych manierach, odzianym w surdut, z laseczką w dłoni i cylindrem na głowie”<sup>29</sup>.

Postpamięć dostarcza zatem ważnego klucza do zrozumienia Dehnela nie tylko jako człowieka, ale przede wszystkim jako artysty. Przy takim odczytaniu zauważyć można w *Lali* jednak coś niepokojącego. Zwrócił na to uwagę Piotr Śliwiński w *Dehnelizacji*, zadając pytanie „tylko skąd [...] to poczucie wyższości, którym prześięknięte jest pisarstwo Dehnela?”<sup>30</sup>. Dużo dalej, mocniej artykułując podobne zastrzeżenia, poszła Eliza Szybowicz, która w tekście *Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela*, wytknęła pisarzowi „lekki ton uprzywilejowanej ignorancji”<sup>31</sup>. Padają także dużo mocniejsze słowa krytyki. Autorka tekstu zarzuca Dehnelowi, że nostalgia, która w dużej mierze wypełnia *Lalę* nie jest skądinąd wynikiem pastiszowego dystansu, ale miarkuje zupełnie co innego –

mianowicie poczucie wyższości, czyli uczestnictwa w wielkiej przeszłości i jej wysokiej kulturze. Upozowany autoportret z laseczką na ozdobnym tle jest w *Lali* celem przynajmniej równie ważnym jak portret babci<sup>32</sup>.

Czytamy dalej:

Korzystając z wygodnej kryjówki za plecami babci, [Dehnel – C.R.] kontynuuje kreowanie swego wizerunku pisarza anachronicznego, gościa z innej epoki, dandysa, którego stać na różne luksusy, w tym przede wszystkim na luksus zanurzenia w żywiole oczywistości, odcięcia się od wszelkich ideologii i zadomowienia wśród „wiecznych wersów, z których zbudowana jest Europa”<sup>33</sup>.

Właśnie to odcięcie się od tematów drażliwych i omijanie problemów, z którymi „musi się zmierzyć autor dwudziestowiecznej polskiej sagi”<sup>34</sup> autorka *Comme il faut* formułuje jako największy zarzut wobec Dehnela. Ta, mówiąc językiem Szybowicz, łatwizna i „luksus zanurzenia w żywiole oczywistości” sprawia, że gdzieś między opowieściami *Lali* przemykają „wielkie konflikty klasowe i narodowościowe, wojny, totalitaryzmy i ludobójstwa”<sup>35</sup>. Nie dziwi zatem taki oto przytyk:

Babcia Jacusia wraz z rodziną bez fizycznego i moralnego szwanku uchodziła z rewolucji i wojen. Siadywała na znak protestu w getcie ławkowym, ale nikt jej za to kastetem nie po

---

29 D. Nowacki, dz. cyt.

30 P. Śliwiński, *Dehnelizacja*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 16, <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/dehnelizacja/y90mh>> [dostęp: 03.06.2015].

31 E. Szybowicz, dz. cyt., s. 136.

32 Tamże, s. 137.

33 Tamże.

34 Tamże, s. 142.

35 Tamże, s. 136-137.

traktował. [...] Babka mieszkała w czasie wojny na Kielecczyźnie, ale Żydów pędzonych na śmierć akurat nie widziała, bo chciała jej tego widoku oszczędzić bogini Fortuna<sup>36</sup>.

Drugie oskarżenie kierowane do Dehnela związane jest z powszechnością opowiedzianych w *Lali* anegdot, a bohaterów tychże historii „znamy nie od dziś”, bo okazuje się, że „niby prywatna genealogia” Dehnela „jest genealogią wszystkich i niczyją”<sup>37</sup>. Sam autor zarzeka się jednak, że w tej książce niczego nie zmyślił<sup>38</sup>. I idąc tą drogą, drogą przelania na papier zasłyszanych od babci historii, a właściwie drogą tego, że Dehnel „zmyślił” wszystko, bo cała historia ma przecież swój „zmyślony”, czy raczej: zamyślony – choć w konwencji szczerości – świat, oczywiście świat powieściowy, można wrócić do pierwszego sposobu odczytania *Lali* i skupić się na przejawach bliskości Lali i Jacusia. Będzie to oczywiście, co zostało już wielokrotnie powiedziane, niezwykle związek oparty na przekazywaniu wspomnień i na narracji, także na formowaniu młodego Jacka. Lala jest bliska poprzez narrację jednak z jeszcze innego powodu – czyni odległe rzeczy bliskimi dla Jacka, sama w sobie będąc poniekąd obca gdyż przeżyła to, co dla wnuka jest nie tyle zapomniane, co niewydarzone, pochodzące z zupełnie innego czasu i przestrzeni, również z zupełnie innego porządku. W ustach tytułowej bohaterki wszystko, co dalekie, wydaje się Jackowi niezwykle bliskie, bo sama Lala jest przecież niesłychanie bliska – jako babcia – poprzez pokrewieństwo, a także fizycznie, gdyż zawsze była w zasięgu ręki, wielokrotnie przejmując rolę matki Jacusia, o której Nowacki mówi jako o „wymownie nieobecnej”<sup>39</sup>. „Matką” dla Lali w jej późnej starości, ze względu na troskę i opiekę, którą ją otoczył, został – paradoksalnie, choć w pełni spodziewanie – Jacek. Dokładnie z takim rozpoznaniem należy odczytywać końcówkę powieści, w której pogłębia się choroba i zniedołężnienie Lali. Bliskość duchowa między bohaterami okazuje się w ostatecznym rozrachunku ważniejsza od zniecierpliwienia, niechęci i żalu do losu, niezależnie od stopnia ubezwłasnowolnienia Lali, pozostanie ona dla narratora żywą, intrygującą, niezwykłą kobietą. Ukochana babcia staje się dla Jacka tym bliższa, im większe jest zagrożenie, że może ją utracić w sensie fizycznym, jej bliskość wynika również z tego, że stracił już taką babcie jaką znał, jaką ona zawsze była. Jacek musiał Lalę opisać, bo już ją stracił.

## Swojska starość

Do zrozumienia niezwykłości relacji międzypokoleniowych w dylogii Joanny Bator, składającej się z *Piaskowej Góry* i *Chmurdalii*, niezbędna jest znajomość głównej bohaterki, a zarazem jednej ze stron międzypokoleniowego porozumienia – najmłodszej – Dominiki Chmury. Choć *Chmurdalia* jest widoczną kontynuacją dziejów bohaterki, to dwie powieści wyraźnie się od siebie różnią. Nie jest to związane tylko z tym, że akcja pierwszej części dzieje się w Polsce, przede wszystkim

<sup>36</sup> Tamże, s. 142.

<sup>37</sup> Tamże, s. 139.

<sup>38</sup> *Wychowała mnie Szeherezada...*

<sup>39</sup> D. Nowacki, dz. cyt.

w Wałbrzychu, a także na Kresach, sceną drugiej natomiast jest, ze względu na podróże Dominiki, cały świat. Marta Mizuro zauważa, że „o ile wydarzenia w *Piaskowej Górze* determinowane były przez czas (lata wojny i PRL), o tyle w *Chmurdalii* autorka oddaje pierwszeństwo przestrzeni<sup>40</sup>. Istotniejsze jest jednak to, że, jak mówi Przemysław Czapliński, *Piaskowa Góra* to „powieść o narodzinach i rozpadzie społeczeństwa socjalistycznego, w którym rządziła zasada identyczności. *Chmurdalia* [...] opowiada o świecie, w którym życie rozwija się dzięki różnicom”<sup>41</sup>.

Także Dominika zmienia się wyraźnie, nie chodzi tutaj jednak o to, że po wypadku samochodowym, który zamyka pierwszą część, traci swoje nieprzeciętne zdolności matematyczne, odkrywa w sobie pasję fotograficzną i w sposób niepojęty zaczyna wyzwalać narracje dopiero co napotkanych ludzi. Jak mówi autorka dylogii,

Dominika zmieniła się między *Piaskową Górą* a *Chmurdalią*. W pierwszej części była bohaterką na tyle wyjątkową, że miała zadatki na Odyskę, która będzie heroicznie pokonywać przeszkody w drodze do jakiegoś szczytnego celu, a *Chmurdalia* jest *Odyseją* na opak i wymaga zupełnie innej głównej postaci. Uczyniłam więc Dominikę osobą nieokreśloną – nawet jej seksualność i płeć są niejednoznaczne, a relacje, w które wchodzi z innymi, wykraczają poza schemat „albo-albo”. Dominika to postać otwierająca narracje i sama dookreślająca się przez opowieści innych<sup>42</sup>.

Z tego właśnie powodu relacje między Dominiką a innymi ludźmi, ze szczególnym naciskiem na relacje z osobami starszymi, należy rozpatrywać z osobna dla każdej z powieści. Mimo tego te dwa typy relacji w wielu miejscach będą zbieżne, dając możliwość, a także niejako sugerując wręcz, odczytanie dla dylogii całościowe.

*Piaskowa Góra*, poza Dominiką, przedstawia historię jej matki – Jadzi, również dwóch babć: Zofii i Haliny, które wywrą na młodą bohaterkę niemały wpływ. Matka Dominiki w trakcie porodu traci jedną z córek – Paulinę, przeżywa stres poporodowy i nie jest w stanie zajmować się ocalałym dzieckiem. Jej objawy mylone są przez rodzinę z chorobą psychiczną, z którą jednak postanawiają sobie poradzić w domowym zaciszu, dlatego też młoda Chmurówna w początkowych latach życia wychowywana jest przez matkę ojca – Halinę – na Szczawienku. Rodziców na Piaskowej Górze odwiedza tylko w niedzielę.

Na co dzień jest babcia Kolomotywa. Babci nie przeszkadza przekręcanie słów, bo sama mówi do wnuczki, wplatając w polski słowa białoruskie, rosyjskie, zaciąga miękko, śpiewnie i bulgocze przedniojęzykowo-zębowym ł. Przy Dominice trzymany w ryzach język młodości Haliny odżył, rozsnuł się, dziki, zapuszczony, ale musi uważać, bo Jadzia nie lubi obcych słów. Niech mamusia dziecku w głowie nie mać! Strofuje teściową. Jadzia Chmura chciałaby odebrać swoje dziecko w stosownym czasie i w tym samym stanie, co najwyżej nieco cięższe i większe, ale stanowczo niczym oprócz przyrostu masy nieobciążone. Dziecko jest jednak

40 Zob. M. Mizuro, *Nieoczekiwana zmiana miejsc*, <[http://www.przekroj.pl/kultura\\_ksiazki\\_artikul,6728.html](http://www.przekroj.pl/kultura_ksiazki_artikul,6728.html)> [dostęp: 13.05.2014].

41 P. Czapliński, recenzja *Chmurdalii* na stronie Instytutu Książki, <<http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-detail,literatura-polska,3098,Chmurdalia.html>> [dostęp: 03.06.2015].

42 J. Bator, *Czy silne dobro jest możliwe? O Piaskowej Górze i Chmurdalii* rozmawiają Joanna Bator, Przemysław Czapliński i Magdalena Malińska. „Res Publica Nowa” 2010, nr 11/12, s. 168-169.

bardzo miękkie i pootwierane na oścież, świat wlewa się w nie, przenika przez jego skórę i osadza się w środku, tego nikt już nie zatrze. To w Dominice zostanie zapamiętane jako pierwsze i będzie wracało; ona już nigdy nie uśmieje się, tylko po białorusku uhaa. (PG 119)

Kontakt babci Kolomotywy – która „w wieku niespełna czterdziestu lat stała się starą kobietą, która swoje przeżyła, a cudzego nie mogła, i już zupełnie niczego nie oczekiwała, więc przestała miesiączkować” (PG 85) – z wnuczką, pozwala Halinie odżyć. Po raz pierwszy od przybycia do powojennego Wałbrzycha pozwala sobie na wspomnienie krainy dzieciństwa, z jej ust ponownie zaczynają wydobywać się wschodnie zaśpiewy. Małe dziecko wyzwala w niej chęć do życia, będącym dla Haliny już tylko egzystencją, wnuczka przywraca mu celowość i sens, pozwala babce na nowo zorganizować trwanie i nieświadomie daje jej łącznik między „tu i teraz” a „kiedyś”. Matka Stefana jest wszak swoim losem zmęczona, „z wiekiem potrzebuje coraz mniej pokarmu, jej jaszczurcze ciało jest chłodne i suche, uwędzone w dymie na żółto” (PG 121), jednak do małej Dominiki „przywiązała się babcia Kolomotywa [...] i teraz już naprawdę trudno będzie ją oderwać, a jeśli nawet się uda, to, co w niej najlepsze i najgorsze, zostanie przylepione do dziewczynki, a w niej, w Halinie, zostaną wyrwy i dziury” (PG 124).

Najbardziej znaczący dla obu bohaterek jest moment, w którym Dominika odnajduje album ukryty przez ponad dwadzieścia lat w otchłani babcinej szafy – zostawiony w skórzanej walizce przez kogoś w pociągu jadącym ku Ziemiom Odzyskanym i wzięty przez Halinę tylko dlatego, że nikt inny go nie zabrał. Przeglądanie albumu stało się wspólną zabawą wnuczki oraz babci, ale również pewnego rodzaju rytuałem. Obie siadały przy stole, z którego zniknął wtedy wazon ze sztucznym bzem i oddawały się oglądaniu zdjęć zupełnie obcych ludzi, których biografie i stopień pokrewieństwa z Chmurami zmyślała Halina:

Dominika przewraca strony albumu, za każdym razem z namaszczeniem śliniąc palec i pytając, a tu to kto? Halina sięga wtedy po papierosa, pstryka zapalniczką, zaciąga się, jak to kto. To jest twoja prababcia i pradziadek na ślubie. Paznokieć Haliny celuje w pierś pradziadka, w gorset prababki. Mówiłam ci, Leokadia Wielkopańska, z domu Bogacka, wołali ją Leosia. W dużym, pięknym dworze mieszkali. (PG 133)

Dominika po kilku latach zamieszkała z rodzicami, jednak jej kontakt z babcią, który wyraźnie osłabł, ciągle nosił znamiona pewnej wyłączności. Młoda bohaterka odwiedzała swoją babcię i dzieliła się z nią swoimi przeżyciami, wątpliwościami, rozterkami. Jako jedynej, powiedziała o chęci dalszej nauki i wyjeździe na studia do Warszawy, co dla Jadzi mieściło się w „fiksum-dyr dum” – dość uniwersalnym określeniu odmienności i wyrastających poza Wałbrzyorską rzeczywistość aspiracji. Halina znów odżyła:

Nie wspomniała Jadzi, że gdy Dominika dostała się do Oksfordu, [...] wyjęła z kąta zakurzoną maszynę, by wnuczka wyglądała jak człowiek w nowej szkole. Mieszkanie na Szczawienku znów zamieniło się w pracownię pełną kolorowych ścinków, choć wzrok babki był już nieco mniej dokładny niż kiedyś. Najpiękniej wyszła Halinie czerwona sukienka z pieluszkowej bawełny własnoręcznie zafarbowanej na jaskrawą czerwień, jak mak. Przyłożyła do siebie w lustrze tę śliczną rzecz i zakręciła wokół jak w tańcu. [...] Halina

od czasu śmierci syna nauczyła się odnajdywać w twarzy wnuczki kojące ślady rodzinnego podobieństwa. Coraz bardziej przekonana była, że Dominika nie tylko patrzy zupełnie jak Stefan, ale i łeb do nauki odziedziczyła po nim. (PG 254-255)

W zachowaniu Haliny widoczny jest wyraźny podział na troskę o siebie, a właściwie jej kompletny brak, i troskę o ukochaną wnuczkę. Babka, ubrana w nieśmiertelny fartuch w mały, tygrysy i słonie, wychodząca do sklepu ciągle w tej samej od lat wełnianej czapce, w sposób nieoczywisty i bardzo przebiegły okazuje Dominice swoje zainteresowanie. Bardzo ważna dla relacji wewnątrzrodziny w *Piaskowej Górze* jest bezproblemowość kontaktu i międzypokoleniowy związek Haliny z wnuczką. W przeciwieństwie do Jadzi,

babka Halina [...] troszczyła się po swojemu o wygląd wnuczki. Z wyczuciem, którego brakowało Jadzi, podawała Dominice spodnie i sukienki, tak jakby były czymś nic niewartym, mówiąc, a zobacz, czy to gówno do czegoś się nada? (PG 404)

Albo w innym miejscu:

Gdy Dominika dostała się na studia, Halina przeznaczyła pierwszą ratę na mieszkanie do wynajęcia dla ukochanej wnuczki. W przeciwieństwie do Jadzi wiedziała, że Dominika pojechała na egzaminy do Warszawy, a nie do Wrocławia, bo sama zapłaciła za bilet kolejowy i zrobiła kanapki na długą drogę dla wnuczki i Małgosi Lipki, o której w domu nikt nie pomyślał. (PG 411)

Brak wyczucia, który znamionuje relacje Jadzi z jedyną córką, jest przyczyną wielu nieporozumień między bohaterkami, ale przede wszystkim obdziera ich związek ze szczerości, którą – dopiero wtedy, gdy Dominika będzie dorosła – z wielkim trudem będą starały się zbudować. Ten bezpośredni stosunek między rodzicami i dziećmi, a w przypadku *Piaskowej Góry* szczególnie między matką i córką, będzie kontrapunktem dla relacji wnuków z dziadkami, przede wszystkim jednak Dominiki z Haliną i Zofią, a w *Chmurdalii*, także Dominiki z innymi starszymi kobietami. Jak zauważa Czapliński:

Jadwiga Chmura reprodukuje wzorzec wychowania, który ją stworzył, usiłuje więc przekazać córce dokładnie to samo – aby i ona wiedziała, że królestwo kobiety jest w kuchni, że kobieta powinna pilnować swojej cnoty i dobrze wyjść za mąż. To wszystko<sup>43</sup>.

Zupełnie inne potrzeby i całościowo różne pomysły na życie, na odnalezienie w nim swojego miejsca i przysłowiowego sensu, zupełnie uniemożliwiają porozumienie między Jadzią i Dominiką. Co ciekawe, zauważony przez krytykę wątek matek i córek, które od pokoleń przekazują sobie brak porozumienia<sup>44</sup> jest jednym z najciekawszych w powieści Bator. Początkowa niezgoda i brak akceptacji córki na widzenie świata prezentowane przez matkę, zostaje ostatecznie przełamany, bo – jak się okazuje – nie ma innego sposobu na bycie kobietą w społeczeństwie,

43 P. Czapliński, *Mieszkańcy i mieszkańcy*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 6, s. 189.

44 Zob. J. Sobolewska, *Joanna Bator i przemiana matki Polki*, <[http://wyborcza.pl/1,118216,10288786,Nike\\_2011\\_\\_Joanna\\_Bator\\_i\\_przemiana\\_matki\\_Polki.html#ixzz1pvTDp0Z0](http://wyborcza.pl/1,118216,10288786,Nike_2011__Joanna_Bator_i_przemiana_matki_Polki.html#ixzz1pvTDp0Z0)> [dostęp: 03.06.2015].

niż ten prezentowany przez matkę. Dlatego właśnie Czapliński zauważa tutaj paradoks polegający na tym, że każda buntująca się przeciwko matce córka, a buntują się wszystkie, gdy zakłada już swoją własną rodzinę, kopiuje matczyną opowieść. Dopiero jednak najmłodsza, ta „trzecia w linii prostej”, jest w stanie przekształcić swoje życie, wszak za cenę zerwania ciągłości. Widać tutaj alternatywę nie do pokonania, która polega na wyborze rodziny i powtórzeniu biografii swojej matki, albo też na zdolności samodecydowania o swoim życiu za cenę samotności<sup>45</sup>.

Na ten krok decyduje się właśnie Dominika, której Zofia odmówiła swojej miłości. Nie potrafiła ona pokochać córki, próbując najpierw się jej pozbyć, kładąc się w zaawansowanej ciąży na torach. Zaś później, kiedy dziecko jednak się narodziło, nie była w stanie wykrzesać w sobie uczucia do własnej córki. Obecność dziecka przypomina jej bowiem traumatyczne doświadczenie z czasu wojny – utraconą miłość, brutalnie przerwane szczęście i gwałt. Jadzia, co podkreśla Darska w swojej recenzji *Piaskowej Góry*, „jest dla matki nie tylko przypomnieniem cierpienia, ale też nieustannym lękiem i niepewnością – Zofia bowiem nie wie, kto jest ojcem dziecka”<sup>46</sup>. Dopiero wnuczka – tak podobna do wojennej miłości Zofii, Ignacego – daje babce pewność, której przez całe życie szukała. Dlatego też Zofii, „małej i krągłej jak rosyjska babuszka” (PG 271):

podobieństwo Dominiki za każdym razem wydaje [...] się cudem, chociaż patrzyła przez lata, jak potwierdzało się i wyostrzało w sposobie chodzenia, podpierania brody. Przytuła wnuczkę, która schyla się, by ją ucałować, i czuje jej zapach znajomy i bliski. (PG 271)

O tym, jak bardzo zmieniło się życie babki po pojawieniu się wnuczki i ile znaczyła dla niej sama Dominika, najlepiej świadczy zachowanie Zofii w trakcie wizyty ukochanej Dominiki:

Babka wruszała ramionami i uśmiechała się swoim dziecięciwym uśmiechem, który Dominikę wruszał i denerwował. Gdy Dominika była w Zalesiu, uśmiech właściwie nie schodził z twarzy Zofii. Nieraz wnuczka wołała ją bezskutecznie, szukała po domu i w końcu znajdowała w jakimś kącie z mokrymi oczyma i uśmiechem szerokim jak do zdjęcia.

Zofia nie mogła mówić o uldze, jaką czuła za każdym razem, gdy patrzyła na Dominikę, bez opowiedzenia wszystkiego, i miłość sączyła się z niej bez słów, tak że zostawiała za sobą złote smugi, jak brokat osypany z choinki. W kurzu, który wzbijał się przy każdym ruchu powietrza w rzadko zamiatanym domu, tańczyły lśniące drobiny i osiadały na zniszczonych sprzętach. Zofia Maślak stała się na powrót kobietą, pod której ręką chleby rosły okrągłe i złote, z misternym żyłkowaniem liści kapusty odcisniętym na spodzie, kury niosły się dwa razy dziennie, a jabłonie owocowały najobficiej w Zalesiu. (PG 333-334)

Dominika – uosobienie tajemnicy Zofii i wcielenie jej ulgi – jako pierwsza poznaje skrywany od dziesięcioleci sekret babki, którą odwiedza dziennikarz – Marek Czerwiński – wypytujący o pomoc udzieloną w trakcie wojny Ignacemu. Zofia, kierując się mottem swojej matki – co komu pisane, temu w wodę kamień – każe wnuczce zostać przy rozmowie, w trakcie której dziewczyna dowiaduje się o żyjącym w Ameryce dziadku. Dziadku, który jest Żydem. Ukrywanie

45 Zob. P. Czapliński, *Mieszkańcy i mieszańcy*, s. 191.

46 B. Darska, *Przytłoczone zwyczajnością*, „Kresy” 2009, nr 1/2, s. 148.

żydowskiego uciekiniera było tylko częścią tajemnicy babki, dopełniał ją akt miłości, którego skutkiem jest, ciągle nieświadoma tego faktu, Jadzia.

Okazuje się jednak, że wielką tajemnicę, obok Zofii, skrywała także druga babcia Dominiki. Podobnie jak Jadzia, Stefan urodził się z obcego ojca, w tym przypadku z rosyjskiego cyrkowca, Wowy, z którym Halina miała romans. Obaj ojcowie szybko znikli z życia matek, a w życiu potomstwa nigdy nie mieli żadnego miejsca, bo dzieci wychowywane były w rodzinach zrekomponowanych. Czaplński widzi tutaj bardzo interesującą rzecz, u początków istnienia dzieci zjawia się bowiem nie gwałt, lecz dar ciała. Halina i Zofia to, co uczyniły, uczyniły dobrowolnie, nie zostały zgwałcone i zmuszone,

dlatego właśnie ich postępowanie należy rozpatrywać w kontekście antropologii daru, która stwarza szansę innym relacjom międzyludzkim – opartym na otwartości i uznającym nieczystość za aspekt życia. W relacjach tych nowemu istnieniu nie trzeba stawiać pytania „czyja jesteś?”, ponieważ wszelkie istnienie jest – tak jak akt poczęcia – darem<sup>47</sup>.

Czaplński w tym podwójnym powieściowym wątku „romansu z obcym” chce widzieć nie tylko zderzenie prawdy i oficjalnej wersji pochodzenia, według niego kwestia ta w powieści urasta do rozmiarów hipotezy socjologicznej. Jej pierwszym znaczeniem miałyby być to, że powojenne polskie społeczeństwo było zbiorowiskiem mieszanców, gdyż z krwią polską zmieszala się, by ograniczyć się tylko do przykładów Jadwigi i Stefana, rosyjska i żydowska. Znaczenie drugie – i dużo bardziej zajmujące – polega na legendzie czystości, która wymagała pozamykania biografii w obowiązujących wersjach, dlatego też ani Jadzia, ani Stefan nie sięgają do prawdziwych korzeni, bo do mieszczącej się w nich obcości nie mogą dotrzeć z powodu wymogów „polskiej normalności”<sup>48</sup>. Ta norma polskości powojennej sprawia, że mieszkańcy Piaskowej Góry, ludzie pochodzący z różnych terenów należących do II Rzeczypospolitej i nieznający się, w Wałbrzychu – swoim nowym domu – nienawidzą się dokładnie tak samo, jakby żyli tu od wieków i jakby sąsiedzkie animozje odziedziczyli po przodkach. Projekt wąskiej normalności oparty jest na patriotyzmie, heteroseksualności i patriarchalizmie, nie mieszczą się w nim zakazane tożsamości, takie jak: Żyd, pedał, a nawet „chłop przy garach” i wywołują tylko agresję<sup>49</sup>.

Na takim właśnie gruncie, który jednocześnie jest najjaskrawszym dlań kontrastem, wyrosła Dominika, „ta trzecia” w żeńskiej linii, której odmiennosc ujawnia się przede wszystkim przez relacje z babkami. Silny związek z Haliną i Zofią pozwala Dominice odkryć, zaakceptować oraz zrozumieć swoją odrębność, która staje się jakością samą w sobie. Do typu kultury zamkniętej, który panuje w komunistycznej Polsce, Dominika nie pasuje tak samo, jak Halina i Zofia, jednak w odróżnieniu od nich, wnuczka jest widocznym skutkiem ich tajemnic i nie może zostać ukryta tak, jak sekrety babć. Dominika jest więc, nawiązując do tytułu artykułu Czaplńskiego, „mieszancem ujawnionym”. Jej obcość, która jest widoczna, a która także po części jest też udziałem

47 P. Czaplński, *Mieszkańcy i mieszańcy*, s. 190.

48 Zob. Tamże, s. 190-191.

49 Zob. Tamże, s. 188.

łem jej matki, powoduje jeszcze większy rozdźwięk w ich relacjach. Córka staje się bowiem tym wszystkim, co dla Jadzi przez całe życie było wyparte i zapomniane. Matka, wiecznie zorientowana na przyszłość, jest nie do pogodzenia z Dominiką, która „jest opętana potrzebą poznania przeszłości”<sup>50</sup>. Rozłam w ich kontaktach potęgowany jest ponadto przez decyzję Dominiki, która nie chce powtarzać kulturowego wyboru matki i – już w *Chmurdalii* – porzuca dom, porzuca rolę osiadłej matki i gospodyni, i rusza w drogę.

Podczas gdy dominantą *Piaskowej Góry* była chęć poznania przeszłości i śledztwo w poszukiwaniu własnej genezy, to w *Chmurdalii* tematem głównym są opowieści i więzi, które poprzez narrację jest się w stanie utkać. Punktem wyjścia tego świata jest miejsce, w którym, albo wszyscy są sobie braćmi i siostrami, albo są sobie obcy, jeśli jednak ich opowieści będą się zazębiały, mają szansę spotkać się<sup>51</sup>. Dominika w tym świecie *Chmurdalii* jest wędrowniczką, jej nomadyczna tożsamość, jak zaznacza Bator, „powstaje z opowieści, które w nią zapałają, łączą się z opowieściami innych, tworząc jej własną. Tożsamość narracyjna i nomadyczna to istota Dominiki”<sup>52</sup>.

Decyzja głównej bohaterki o nieustającej wędrówce wynika z poczucia, że taki właśnie wybór jest koniecznością, Dominika wpisuje się zatem w Baumanowski model włóczęgi jako tożsamości ponowoczesnej. Jej swobody ruchu nie krępuje jednoznaczne określenie się, nie ma także zwyczaju koncentrowania uwagi zbyt długo na jednym przedmiocie, czego wyraźnym znakiem w powieści jest pasja fotograficzna Dominiki. Jej zdjęcia nie są jednak pamiątkami, nie utrwalają chwili, ale prezentują sposób widzenia świata przez główną bohaterkę, która rozkłada rzeczywistość na elementy pierwsze, nie ogarnia jej całościowo, skupiając się tylko na części i tylko na czas robienia zdjęcia. Swojego szlaku nie planuje zawczasu, ciągle musi być w nieokreślonym ruchu, a „osiadłość, zadomowienie, jednostajny rytm życia, ciągłość celów wraz z ograniczonością potrzeb, jakie trwałe cele wyznaczają”<sup>53</sup> byłyby dla niej zgubne. Bauman doskonale charakteryzuje Dominikę: „ruch jest [dla niej – C.R.] ważniejszy od celu: nie z celu, a z samej siebie czerpie wędrówka swój sens”<sup>54</sup>, „»żyje na stacji«, bo każdy stan, w jakim się znajduje, traktuje jako przystanek, na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce, jakie znów nie będzie niczym więcej niż przystankiem”<sup>55</sup>. Swobodna włóczęga, wewnętrzna natura Dominiki, oferująca możliwość zatrzymania się w dowolnym miejscu, daje jej namiastkę poczucia zadomowienia w świecie, bo będąc wszędzie obcą, wraca w tym stanie obcości do Piaskowej Góry, do domu. Bauman zaznacza, że „włóczęga wie zawsze dobrze, od czego ucieka. Wie nie całkiem i mgliście tylko, ku

50 M. Wołowicz, *Góra usypana z ziaren rodzinnych historii*, „Opcje” 2009, nr 3, s. 87.

51 Zob. P. Czapliński w: *Czy silne dobro jest możliwe?*, s. 170.

52 J. Bator, *Włóczęga jako metoda*, <<http://tygodnik.onet.pl/1,47143,druk.html>> [dostęp: 03.06.2015].

53 Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe* w: Tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 27.

54 Tamże, s. 28.

55 Tamże.



czemu zdąży<sup>56</sup>. I właśnie w tym miejscu Dominika wymyka się rozpoznaniu Baumana, jak twierdzi autorka dylogii, bohaterka, „nie tyle ucieka przed klątwą pochodzenia, ile stara się ją zrozumieć<sup>57</sup>”.

Dominika jest nomadką, ale także medium, które wprawia w ruch opowieść. Jej niezwykła zdolność, dzięki której jawi się wszystkim spotkanym na swojej drodze jako znajoma, otwiera wszędzie, czy to w Niemczech, czy w Londynie, czy wreszcie w Nowym Jorku, czyjś bagaż narracji. Magdalena Malińska, widząc, że Dominika dobiera osoby na swojej drodze bardzo świadomie i precyzyjnie, zastanawia się nad jej kluczem doboru<sup>58</sup>. Będzie nim oczywiście narracja, ale także obcość – Ivo jest przecież homoseksualistą cukiernikiem, Sara to czarnoskóra pielęgniarka z ubogiej dzielnicy Nowego Jorku, Nazan jest turecką imigrantką w Niemczech – ze szczególnym uwzględnieniem największej z nich: starości. Bo ludzi starych u Bator jest naprawdę morze. Jeszcze w *Piaskowej Górze* spotykamy poza Zofią i Haliną wuja Kazimierza i jego żonę – kurczącą się z wiekiem Basię, jest dziadek Ignacy, Janek Kos – zakochany w Zofii podpalacz – i Leokadia – matka ukochanego Dominiki – księdza Adama. Już w *Chmurdalii* starość staje się elementem spajającym wszystkie miejsca, które odwiedza główna bohaterka. Na drodze Dominiki, ale także poza jej historią spotkamy przecież Antoniego Mopsińskiego – starca opowiadającego tylko o utraconym nocniku Napoleona – starego Niemca Korna, któremu miała pomagać Sara, wreszcie jej babkę – La-Teeshę, wierzącą w niezmienną świat i prababkę Destinee, wożoną w wózku dziecięcym przez Sarę i opowiadającą jej niezwykłą historię Hotentockiej Wenus. Będzie tutaj też Eulalia Barron, niewidoma Żydówka, której Dominika w Nowym Jorku czytała *Odyseję* po polsku. Niedołężna staruszka przekazuje Dominice dwie prawdy o starości:

Starzy ludzie lubią jednak powtarzać wszystko wiele razy, nie dlatego, że zapominają, ale ze strachu, że młodzi zapomną o nich. (C 390)

Oraz:

Odnoszę wrażenie, że podobnie jak ja w młodości, nie masz potrzeby celu, ale posiadasz zdolność odróżniania podróży od dryfowania, Dominiko wędrowna. Starzy ludzie wiedzą, że życie nie biegnie po linii prostej, choć może się wydawać, że akurat oni mają przed sobą tylko jeden kierunek, i to prostą drogą. Nic bardziej mylnego. (C 392)

Podobieństwo w sposobie postrzegania świata i różnokierunkowość drogi życiowej nie jest jedyną rzeczą wspólną dla Dominiki i dla osób starszych. Młoda Polka otacza się nimi również dlatego, że szukając narracji i wyzwalając ją u ludzi starych może liczyć na większą potrzebę opowieści i na więcej historii do przekazania. Przypominają oni także Dominice dzieciństwo, a właściwie tę jego część, w której, będąc ciągle obcą – ze względu na wygląd, zainteresowania, ambicje i brak chęci reprodukcji matczynego wzorca – w towarzystwie babć nigdy taką się nie czuła. Decyzje życiowe Haliny

56 Tamże, s. 29.

57 Zob. J. Bator w: *Czy silne dobro jest możliwe?*, s. 171.

58 Zob. M. Malińska, Tamże, s. 169.

i Zofii stworzyły bowiem Dominikę, to im zawdzięcza rosyjską i żydowską domieszkę krwi. Starość jest dla bohaterki zadomowieniem, w starości czuje się dobrze, to starość zmniejsza jej tęsknotę za babkami. Symbolicznym wyrazem tej tęsknoty jest spotkanie w Londynie Apostolei, babci Dimitriego – przyjaciela Dominiki z lat szkolnych, któremu po latach jako jedynemu opowie całą swoją historię. Nie to jednak jest najważniejsze:

Górna część ciała Apostolei należała do Haliny, bo miała ciemną, szczupłą twarz jaszczurki, przerzedzone włosy i wąskie opadające ramiona, ale dół był samą hojnością, tam Greczynka wyglądała jak Zofia. Jej duże piersi, które kiedyś musiały być piękne, zlewały się z obfitym brzuchem, miękkie płaszczyzny ciała otaczały ją aż do kolan, jakby pośrodku miała piłkę plażową, z której trochę zeszło powietrze. (C 409)

Konsekwencją spotkania Apostolei, uosobienia dwóch ukochanych babć, jest podróż na wyspę Karpathos, odbywaną wspólnie z Jadzią, która pod wpływem Dominiki zaczyna się zmieniać. Ta wyspa, mówi Bator,

rysuje się w barwach niemalże pastelowych. Z drugiej strony oparta jest na sprzecznościach: to miejsce, do którego każdy może przybyć, nieważne skąd i nieważne z jaką tożsamością – w tym szczególnie kłopotliwy margines współczesnego świata, stare kobiety. Ludzie, którzy nawet jeśli są biali, heteroseksualni i wyznają katolicyzm po przekroczeniu pewnego progu wiekowego tracą prawo głosu. Kto słucha starszej kobiety z siatką? Na tej wyspie nikt nikomu nie patrzy w paszport, nikt nie pyta o tożsamość seksualną...<sup>59</sup>

Karpathos, ta ironiczna utopia jest zbyt piękna, by mogła być prawdziwa. Nawet tutaj Dominika nie może zostać na dłużej, również tutaj zaczyna czuć zapach spalonego mięsa, który przypomina jej o spalonej żywcem babci Zofii:

Czuję ten zapach na mojej matce i nie mogę ani od niej uciec, ani do niej wrócić, gdy tylko zatrzymam się gdzieś na dłużej, zapach wzmacnia się i muszę ruszać dalej. Ale to nie pomaga. Jakbym miała w środku coś martwego. (C 310)

Musi wyjechać. Ruszy jednak w dalszą drogę z albumem zmarłej na raka Haliny, z „pierwszą rzeczą użytku niecodziennego, którą odtąd będzie zawsze wozic ze sobą i której będzie strzec”. (C 381). Album ten będzie Dominice przypominał nie tylko dzieciństwo spędzone z babcią, ale także samą Halinę i, przede wszystkim, ostatnie wspólnie spędzone Święta Bożego Narodzenia, które stały się dla nich także czasem pożegnania. Warto przytoczyć ten długi, acz przepiękny fragment, ostatnich wspólnie spędzonych chwil z babcią, gdzie najjaśniej świeci to uczucie, którego Dominika szukać będzie w swoich podróżach, otaczając się ludźmi starszymi:

[Halina – C.R.] nie mogła już prawie mówić i żal jej było, że nie opowiedziała wnuczce o Wowce, treserze z wędrownego cyrku, o proroczym locie na skórze, podczas którego zobaczyła niedźwiedzia, i że nikogo tak jak wnuczki nigdy nie kochała. Dominika brała jej dłoń w swoje ręce, gałązkę, w której przestały krążyć soki, i mówiła, moja babcia Kolo-motywa, nikt nie robi takich pysznych kanapek ze śmietaną i cukrem jak ty, a pamiętasz, jaką piękną sukienkę mi uszyłaś z farbowanych na czerwono pieluszek? pamiętasz, jak

<sup>59</sup> J. Bator, Tamże, s. 171.

mi o hrabinie Wielkopańskiej opowiadałaś, klamczucho? [...] Zrobię ci, babciu, pysznego papieroska z zagranicznego tytoniu, powiedziała i po chwili zapaliła staruszcze grubego skręta. Halina zaciągnęła się na próbę bez przekonania, bo papieroszek Dominiki przypominał jej te, które w stanie wojennym kupowało się na wagę w samie na Piaskowej Górze, połamane barachło faszzerowane śmieciami i mysim gównem, ale smak, który poczuła, był inny, drzewny, słodko-gorzki, piękny. Łakomie wciągnęła w płuca aromatyczny obłok, aż zaświstała jej dziura w szyi. Przysssała się i nie puściła do końca, Dominika musiała jej wyjąć niedopałek z dłoni, żeby się nie poparzyła i nie podpaliła pościeli. Ból ustąpił, cofnął się i przyczał, Halina spojrzała na wnuczkę rozszerzonymi źrenicami i uśmiechnęła się; niedźwiedź, powiedziała, nuże tancawać, swołocz. Uczyli go tańczyć na rozgrzanych węglach, tego niedźwiedzia. Patom tancawał zawsze, gdy słyszał muzykę, wychrypiała, kak on tancawał. Na jej policzkach w kolorze pakowego papieru pojawił się rumieniec. Niedźwiedź? Dominika usiadła na brzegu łóżka i wzięła babcię Halinę za rękę. Jaki niedźwiedź, babciu? Halina nie odpowiedziała jednak, bo już nie było w niej słów, i gdy Dominika skręciła jej kolejnego papieroska z najlepszej holenderskiej marihuany, przemyconej przez Małgosię z Amsterdamu, uśmiechnęła się tylko jeszcze szerzej. Już nie miała siły go trzymać, więc Dominika podniosła skręta do zapadniętych ust babki, które chwyciły go łakomie i ze wszystkich sił wyciągnęły solidną porcję dymu. Halina Chmura widziała swoją wnuczkę i nie istniało nic, co pragnęłaby zobaczyć bardziej, za głową wnuczki, odbite w mebluściance na wysoki połysk, wiedziała inne rzeczy, piękne i straszne, tańczącego niedźwiedzia, syna Stefana, któremu podmieniła ojca i metrykę, wielkie uszy męża, Władka, z kępkami jakby niedźwiedziej sierści, tafłę lodu czarniejszą od nocy i trzy dziewczyny z wioski jej dzieciństwa, ich twarze rozpalone mrozem, na rzęsach kropelki topniejącego śniegu. Ałdonia, córka popa, dziwnie podobna do Grażynki Rozpuch, zaczyna recytować i jeszcze chwila, jeszcze chwila, już; Halina zamyka oczy, a końska skóra unosi się w powietrze i ją porywa, wiatr pachnący czymś dalekim i nieznanym owiewa jej twarz. Babciu Kolomotywo, płacze Dominika, co z tym niedźwiedziem? (C 374-376)

Podróżuje także, choć nie w takim wymiarze jak Dominika Chmura i tylko do jednego miejsca, bohater-narrator *Pensjonatu* Piotra Pazińskiego. Celem jego wyprawy jest podwarszawski pensjonat, goszczący przeważnie Żydów, do którego bohater przyjeżdżał wraz z babcią, będąc jeszcze małym dzieckiem. Udaje się on w wędrowkę w dwojakim rozumieniu, w pierw – w sensie fizycznym i geograficznym, dociera na prowincję, by odwiedzić miejsce letniskowe, gdzie po raz pierwszy pokonywał leśne trasy, eksplorował zakamarki obcego budynku i, przede wszystkim, spotkał wielu starych ludzi. To wtedy właśnie powstał jego pierwszy obraz rzeczywistości – i to jest drugi rodzaj podróży<sup>60</sup>. Widzenie świata, do którego ukonstytuowania przyczyniły się odwiedziny w pensjonacie, będzie dla bohatera pierwowzorem, matrycą, którą później będzie nakładał na rzeczywistość<sup>61</sup>:

I dzisiaj już wiem, że to stamtąd, z tamtej jadalni bierze się stale towarzyszące poczucie życia na wyspie, pewnej nieadekwatności czy niedopasowania. I że pesymistyczna świadomość tego, iż wszystko przemija, jest stare i pozbawione szans na kontynuację, skazane na zdziwaczenie, wynaturzone i pokryte szronem siwizny, sięga korzeniami właśnie tamtego czasu. (P 103)

60 Zob. Ł. Najder, *Z pamięci*, „Tygiel Kultury” 2010, nr 4/6 s. 169-170.; M. Olszewski, *W gabinecie figur woskowych*, „Akcent” 2010, nr 4, s. 114.

61 Zob. J. Sobolewska, *Taniec z cieniami. Powiastka filozoficzna o żydowskim losie*, <<http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/297843,1,recenzja-ksiazki-piotr-pazinski-pensjonat.read>> [dostęp: 03.06.2015].

Bohater wspomina pensjonat jako miejsce, w którym „było rojno i gwarno. Tętniło życie” (P 9). Dzisiaj jest zupełnie inaczej: „Cały budynek zdawał się pogrążony we śnie. Zatrzaśnięte okna, na tarasie nikogo, pusto na balkonach” (P 10). Dom wypoczynkowy, kiedyś pełen ocalonych Żydów, dziś jest podupadły i na poły wymarły, dawni bywalcy bowiem w większości już nie żyją. Została ich tylko garstka, mimo że i to do końca nie jest pewne. Choć narrator ich widzi, to, jak powątpiewa Mizuro, „od początku nie jest pewne, czy faktycznie spotyka dawnych znajomych, czy też są oni wyłącznie wytworami jego pamięci”<sup>62</sup>. Zarówno bohaterowie, żyjący jeszcze, czy już umarli, jak i sam pensjonat, noszą znamiona schyłkowości. Postawa elegijna, której u bohatera dopatruje się Tomasz Mizerkiewicz, każe mu widzieć dom wypoczynkowy jako miejsce „zarastane przez otaczający las, trawione przez beczelnie bujne życie natury, życie”<sup>63</sup>, które

jak gdyby pragnęło zemścić się na starych murach za całą ich nędzę i niedołęstwo i pochłonąć ze szczerem, żeby nie pozostało po nich nawet najlżejsze drgnienie pamięci. (P 127)

Powrót bohatera w rodzinne miejsce, naznaczone bardzo wyraźnie przechodnością i nie-trwałością, motywowane jest według Marka Olszewskiego „pragnieniem zasklepienia się w dawnych »swojskich« formach bytu”<sup>64</sup>. Słowem kluczem jest tutaj „swojskość”, której bohater szuka i do której chce wrócić. W pensjonacie od zawsze bowiem zjawiali się ludzie bardzo starzy, ściślej – starzy Żydzi. W *Pensjonacie* najważniejszą rolę gra kategoria starości. Tak mówi o niej autor w jednym z wywiadów:

Żydzi nigdy nie są młodzi. Rodzą się starcami. [...] A Żyd w *Pensjonacie*? Cóż, niewątpliwie – i to jeszcze jedna rzecz, która wynika z Zagłady – życie żydowskie po wojnie w Polsce, zwłaszcza w pomarcowych dekadach, było i wciąż jest życiem starym, życiem starych ludzi, porozbijanych życiowo, poobijanych, zdziwaczałych. To jakoś rzutuje na narratorkę *Pensjonatu*<sup>65</sup>.

Rzutuje mianowicie w taki sposób, że bohater, będąc przecież młodym Żydem, jest już naznaczony starością niejako automatycznie. Z drugiej strony starość jest mu tak bardzo bliska, gdyż jego pierwotny utrwalaony porządek świata był porządkiem ludzi starych i starości właśnie. W tymże porządku powojennej starości żydowskiej pierwsze miejsce zajmowało wspomnianie zmarłych i uchodźców, zbieranie rodzinnych pamiątek i wszczynanie różnych dyskusji, a nawet sporów – także tych przedwojennych. Było w tym porządku jednak także coś innego. Mianowicie czepianie się życia, chęć przedłużenia swojego istnienia, wielka ciekawość świata, literatury, nowinek, pęd do wiedzy, wreszcie – witalność<sup>66</sup>. Bohater, przybywając do podupadającego pen-

62 M. Mizuro, *Pamięć wybiórca*, „Odra” 2010, nr 3, s. 131-132.

63 T. Mizerkiewicz, *Żydowski dom spokojnej młodości*, „Nowe Książki” 2010, nr 3, s. 15.

64 M. Olszewski, dz. cyt., s. 116.

65 *Europa to paskudne miejsce*. Z Piotrem Pazińskim, autorem powieści *Pensjonat*, redaktorem „Midrasza”, rozmawia Karolina Felberg, „Odra” 2010, nr 9, s. 83.

66 Zob. wywiady z Piotrem Pazińskim: *Nieczyste miejsca*. Z Piotrem Pazińskim rozmawia Karolina Sulej, <[http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7583224,Nieczyste\\_miejsca.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7583224,Nieczyste_miejsca.html)> [dostęp: 03.06.2015]; *Piotr Paziński: Istniejemy jeszcze-jeszcze*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy\\_jesz](http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy_jesz)

sjonatu, którego szczątki pochłaniane są przez naturę, odwiedza równocześnie dosłownie „rozbu-  
chane życiem” miejsce. Trudno jest jednak taki obraz pensjonatu uznać za trwały. Sam bohater,  
świadom niepowetowanej straty, mówi:

Powinienem był kiedyś zapytać, teraz nie ma już kogo. Za późno. Wcześniej było za  
wcześnie albo ja byłem za młody. Ze starymi nudno. Więc nie niepokojeni zabrali swoją  
pamięć ze sobą. Czas nie zna nawrotów, a ślady przeszłości rozsypują się prędko, jak drob-  
iny popiołu wzniecone wiatrem, lecące ku czterem krańcom niewidzialnego świata. (P 48)

Najbardziej problematyczną w *Pensjonacie* pozostaje kwestia zniewolenia bohatera  
przez przeszłość, jego niemożność odłączenia się od porządku przodków i jednoczesna chęć po-  
zostania wśród nich. Narrator, zawieszony zostaje pomiędzy kilkoma rozwiązaniami, z których  
żadne z pewnością nie jest ostateczne.

Chciałem uciekać, ale poczułem, że trzyma mnie jakaś siła, że mnie przykuwa do miejsca  
i nie pozwala się ruszyć, jakby mi nogi spętano sznurem, jak gdybym należał do pokolenia  
pana Abrama i pani Mali, jakby pomiędzy mną a wujem Szymonem nie było żadnej różnicy  
wieku, chociażby najmniejszej szczeliny, która mogłaby nasze losy od siebie oddzielić. Oni  
trzymali mnie w stalowym uścisku.

- Ja idę do was! – krzyknąłem.

- Nie, nie, a czemu to, skąd tobie to przyszło do głowy? Oszalał, po prostu oszalał! Co on  
za głupstwa mówi!

- To nasz las i nikogo tu nie potrzebujemy!

- To wnuk Bronki. Gdzie on teraz pójdzie?

- A gdzie on był wówczas? A może jego wcale nie było?

Ostatni z łańcucha pokoleń, uczepony na samym końcu.

Była głęboka noc, kiedy dotarłem na stację. (P 134-135)

Juliusz Kurkiewicz w zakończeniu powieści chce widzieć podjęcie próby ucieczki  
z miejsca, które więzi bohatera w przeszłości, głosów zmarłych mieszkańców pensjonatu nie da  
się jednak zagłuszyć, dlatego – mimo że udaje mu się w końcu wsiąść do pociągu – „w sensie du-  
chowym zostanie w tym miejscu na zawsze”<sup>67</sup>. Zgoła inne rozumienie zakończenia, dużo bardziej  
optymistyczne i chyba bliższe wydźwiękowi całej powieści, prezentuje Mizerkiewicz, mówiący  
o zwycięstwie uczucia zaangażowania we współczesne życie<sup>68</sup>, które wspólnie z żyjącym mło-  
dym bohaterem *Pensjonatu* tworzą, dzięki tradycji, przodkowie. Pozwalają oni w końcu o sobie  
zapomnieć, wybierając utajenie, które jest równoznaczne z wpływem, jaki na terażniejszość wy-  
wiera przeszłość. Ma zatem rację Darska, pisząc że pensjonat, który odwiedza bohater, „staje się  
więc z jednej strony potwierdzeniem, że wszystko odeszło bezpowrotnie, z drugiej zaś, że wszę-  
dzie jest ślad tego, co było”<sup>69</sup>.

---

cze\_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49> [dostęp: 03.06.2015]; *Europa to paskudne miejsce*, s. 83.

67 J. Kurkiewicz, *Piotr Paziński: Istniejemy jeszcze-jeszcze*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy\\_jeszcze\\_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49](http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy_jeszcze_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49)> [dostęp: 03.06.2015].

68 Zob. T. Mizerkiewicz, dz. cyt., s. 15.

69 B. Darska, *Jakby ich w ogóle nie było*, <<http://bernadettadarska.blog.onet.pl/Jakby-ich-w-ogole-nie-bylo-P-2,ID390875472,n>> [dostęp: 03.06.2015].

Bohater *Pensjonatu* zmuszony jest, by odnaleźć się w zupełnie innym porządku niż ten, który wpłynął na niego najbardziej, i który właściwie go stworzył. Czując przynależność do pokolenia rówieśników swojej babci zdaje sobie jednocześnie sprawę, że nie jest to kwestią wolicjonalną, ale „stalowym uściskiem”. Mimo to nie oznacza akceptacji i gwarancji przyłączenia, ponieważ młody bohater zostaje odrzucony i pozostając ciągle związany z tymi, którzy odeszli, jest przede wszystkim „ostatnim z łańcucha pokoleń, uczeptionym na samym końcu”. Wgnany, musi szukać nowego porządku.

Dla Dominiki Chmury i bohatera *Pensjonatu* starość będzie tym, co ich ukształtowało, choć nie w takim wymiarze, jak Jacka z *Lali* Dehnela. Będzie to raczej azyl, kraina szczęśliwości, dzięki której oboje odzyskują siły. Bliskość w tym ujęciu będzie polegać na podobieństwie świata, który z jednej strony jest własnym sposobem oglądu rzeczywistości bohaterów, z drugiej jednak swoje pochodzenie zawdzięcza dzieciństwu wypełnionemu przez osoby starsze, które ten świat tak a nie inaczej uformowały. Starość zawsze będzie wartością, pozytywną i gloryfikowaną, przede wszystkim zaś – pożądaną. Z tego powodu Dominika w swojej wiecznej tułaczce otacza się wiekowymi ludźmi, a bohater Pazińskiego porzuca metropolię i udaje się w podróż do pensjonatu. Starość dla tych dwojga będzie zatem czymś „swoim”, czymś „swojskim”, stałym i niezmiennym elementem świata, który nie dość, że jest jednym z fundamentów ich przeżywania rzeczywistości, to daje wskazówki jak to życie przeżyć inaczej niż wszyscy wokół. Dlatego Dominika odnajduje w starości to, czego nie znalazła w domu rodzinnym, dlatego też młody bohater wraca po kilkudziesięciu latach do pensjonatu w poszukiwaniu wskazówek. Starość nie jest dla nich wegetacją, stagnacją i przedśmionkiem śmierci. Jest witalna, bogata w potrzeby i niebojąca się ich zaspokoić. Starość, choć tak bliska śmierci, nie jest stanem przejściowym, należy ciągle do porządku życia i jemu ma wiele do zaoferowania. To przywrócenie godności istnieniu, kiedy znajduje się ono na progu śmierci jest wynikiem najsilniejszej więzi, ratuje człowieka przed „spadnięciem pomiędzy rzeczy”, ocala wiarę w człowieczeństwo. Ta więź, będąca także udziałem bohatera *Lali*, jest trwalsza niż starcza degradacja i strach wywołany bliskością śmierci. Dominika i bohater *Pensjonatu* wiedzą o tym doskonale, dlatego szukają porozumienia ze starością, a najlepszym tego wyrazem jest właśnie bliskość – ta namiastka dziecięcego szczęścia.

## Nieznośna bliskość

Dorota Masłowska w dramacie *Między nami dobrze jest* mówi „o współczesnej Polsce i panujących tu wykluczonych, wykorzenionych, rozpadzie więzi, nędzy, nietolerancji, destabilizacji tożsamości narodowej i innych strasznych problemach” (MNDJ 69). Jednym z tych „strasznych problemów” pozostaje starość, rozpatrywana przez autorkę na tle wcześniej wymienionych tematów.

Rzecz rozgrywa się w „wielokondygnacyjnym domu ludzkim” w Warszawie, a bohaterami są ludzie umieszczani na marginesie współczesnego świata – używając słów Romana Paw-

łowskiego – „stanowiący ostatnie ogniwo w konsumpcyjnym łańcuchu pokarmowym”<sup>70</sup>. To trzy kobiety reprezentujące trzy pokolenia i trzy różne rzeczywistości. Osowiała Staruszka przytwierdzona do wózka inwalidzkiego, zdana na innych, pamiętająca okrucieństwo wojny oraz czasy przedwojenne, o których zresztą ciągle mówi. Jej córka Halina, „specjalistka przemieszczeń palet towarowych w przestrzeni sklepowej klasyczną metodą fizyczną” (MNDJ 28-29), czytająca gazetkę reklamową „Nie dla Ciebie”, która nie radzi sobie ze współczesnością, dlatego została siłą sprowadzona do świata bez perspektyw i w tym „nigdzie” zaczyna czuć się najlepiej; jej świat jest jednym wielkim brakiem – nie jeździ na wakacje, nie używa telefonu komórkowego. Trzecią bohaterką jest Mała Metalowa Dziewczynka – reprezentantka najmłodszego pokolenia, która życia uczy się z Internetu. Między kobietami nie ma żadnej komunikacji, każda mówi tutaj innym językiem: babka – językiem przedwojennej literatury, matka – językiem gazetek „Tesco”, córka zaś ściąga myśli z Internetu.

*Między nami dobrze jest* to bowiem historia o braku możliwości znalezienia wspólnego języka. Osób mieszkających w jednym pokoju nie stać choćby na najmniejsze odruchy serdeczności. Mimo, iż mówią jednym językiem, są dla siebie wzajemnie niezrozumiałe, ponieważ posługują się słowami, których druga strona nie jest w stanie pojąć. Osoby teoretycznie ze sobą spokrewnione, w rzeczywistości są oddalone od siebie nieprzekraczalną granicą doświadczenia, a rozdźwięk ten najbardziej widoczny jest w relacji Małej Metalowej Dziewczynki i Osowiałej Staruszki. Seniorka jest już wiekowa, krucha, wygasająca – jak mówi Bohdan Sławiński, „tyle jej, co sobie pogłędzi”<sup>71</sup>, a to głędzenie to „codzienne odmienianie przez wspomnienia swojego istnienia, by było jeszcze na coś przydatne”<sup>72</sup>.

Babcia głądzi, a właściwie wspomina – choć jest to wspomnienie nieustanne – chwile przedwojennej młodości, przede wszystkim spacer nad Wisłą, a także wojnę – pierwsze naloty z września 1939 roku. Największe wrażenie robi jednak jej staranny, literacki język przedwojennych salonów warszawskich, dzięki któremu odcina się od konsumpcyjnego bełkotu reklam i popkultury, dlatego Pawłowski w Osowiałej Staruszce widzi „jedyną nieskompromitowaną postać w dramacie”<sup>73</sup>. Zdaje się, że przeszłość odgradza babkę od wnuczki, seniorka nie dostrzega dziewczynki, bo wszystko to, co zdarzyło się po wojnie, jest dla niej nieistotne. Takie zachowanie stanowi przyczynę buntu młodej bohaterki, która broni się przed przekazaniem przez babcię traumatycznego doświadczenia poprzez przeinaczanie jej wypowiedzi. Jeden z komentatorów dostrzega w takim zachowaniu próbę skonstruowania własnego „ja”, którego stworzenie, na przekór nieustannie bombardującej dziewczynkę swoimi przeżyciami babci, możliwe jest jedynie dzięki kontestacji, opozycji i nieustannemu konfliktowi. Wnuczka przedrzeźnia więc staruszkę, stając

70 R. Pawłowski, *Patriotyzm Metalowej Dziewczynki*, <[http://wyborcza.pl/1,75475,5874728,Patriotyzm\\_Metalowej\\_Dziewczynki.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5874728,Patriotyzm_Metalowej_Dziewczynki.html)> [dostęp: 03.06.2015].

71 B. Sławiński, dz. cyt., s. 161.

72 Tamże.

73 R. Pawłowski, dz. cyt.

się dzięki temu subwersantką, dekonstruującą definicje, normy i terminy<sup>74</sup>, przeinaczającą słowa babki tak, by mogła włączyć je do świata, który rozumie<sup>75</sup>. Młoda bohaterka parodiuje Osowiąłą Staruszkę, ponieważ własne doświadczenie wydaje jej się bardziej realistyczne niż odległa opowieść babki:

MMD: Tyle babcia chodziła, to się chyba babcia nachodziła. Teraz babcia sobie może wreszcie gdzieś nie pójść. O Jezu, ja to, jakbym była babcią, to bym sobie nie poszła, oj, nie poszła. Do szkoły, na angola i jeszcze by się znalazło w parę miejsc. (MNDJ 7)

Dziewczynka jest metalowa, co, jak proponuje Sławiński, mocniej ją opancerza na „mizdrzenie się celebrytów, kształtowanie opinii zakupowych, polityczne naciski czy narodowe mity”<sup>76</sup>, ale również na głębszą zażyłość z bliskimi, przede wszystkim z babcią. Jej metaliczność implikuje przecież nie-czułość<sup>77</sup>. Bez względu na to, czy są to indywidualne cechy najmłodszej bohaterki, czy też jest ona reprezentantką swojego pokolenia, które charakteryzuje właśnie taki rodzaj odporności, można przyjąć sugestię Aldony Kopkiewicz, iż język i myślenie Małej Metalowej Dziewczynki nie nadają się już do dźwigania ciężaru tragicznej pamięci<sup>78</sup>. Młoda bohaterka, która mówi o sobie: „nie jestem żadną Polką, niby dlaczego? Takiej decyzji nie mogłam podjąć nawet podświadomie. Jestem Europejką” (MNDJ 73), nie pochodzi już z tej Europy Środkowej, która była „kontenerem dawnych traumatyzmów”, nie jest już „zanurzona w tragediach przeszłości”, a jej pamięć nie jest oddalona od pamięci pozostałych Europejczyków i, podobnie jak oni, zatraciła „żywą wiedzę o cierpieniu”, stając się, zgodnie z przepowiednią Petera Sloterdijka, mieszkanką Kryształowego Pałacu<sup>79</sup>.

Młoda bohaterka została ukształtowana – na wpół z postmodernizmem – przez ahistoryczną przestrzeń Internetu, nie wierzy staruszce, bo sama tego nie doświadczyła i nie pamięta, bawi się więc w „Pup puk! Kto tam? II wojna światowa” i traktuje wojnę jak symulację. Opowieść babki wydaje się wnuczce przerysowana, a narracja zafałszowana. Nie mając własnego

74 Zob. M. Gustowski, *Między nami dobrze jest, Dorota Masłowska*, <<http://punktkrytyczny.wordpress.com/2008/12/28/miedzy-nami-dobrze-jest-dorota-maslowska/>> [dostęp: 17.11.2013].

75 Doskonałym wyjaśnieniem stanowiska, które obiera Mała Metalowa Dziewczynka, są słowa samej Masłowskiej: „Jeśli człowiekowi z mojego czy twojego pokolenia zdarzy się, że w tragiczny sposób umiera bliska mu osoba, jeśli zostaje zgwałcony, skrzywdzony, napadnięty, to to jest zdarzenie graniczne, trauma tworząca wyrwę, którą zasypuje się potem całe życie. Ludzie dzisiaj leczą się z tego, że w 1988 tata na mnie krzywo spojrział. Dla pokolenia pana Rymkiewicza śmierć, gwałt, masakra to upiorna norma, niezbyt oryginalny pakiet. O tym właśnie piszę, że żyjemy tu obok siebie z tak różnymi perspektywami na rzeczy. Mnie będzie żal bezdomnego psa i tego, że plastikowe torebki niszczą przyrodę, osobie, która przeżyła wojnę – niekoniecznie. Ja nie powinnam dyskutować z panem Rymkiewiczem. Po pierwsze, nie czuję, że mam do tego prawo, po drugie, dyskusja: jesteś za czy przeciw Powstaniu, mnie nie interesuje. Interesuje mnie to, co ja – 25-letnia dziewczyna – mam dzisiaj w roku 2008 z tego, co się zdarzyło kiedyś, i co będzie miała moja córka” (D. Masłowska, *Ucałuj oblicze tej ziemi*, s. 8.).

76 B. Sławiński, dz. cyt., s. 160.

77 Zob. Tamże, s. 160.

78 Zob. A. Kopkiewicz, *Nowa Masłowska*, „Opcje” 2008, nr 4, s. 91.

79 Zob. P. Sloterdijk, *Czy Polacy odnajdą szczęście w Kryształowym Pałacu*. Rozmawia Maciej Nowicki, <[http://dziennik.pl/dziennik/europa/article47098/Czy\\_Polacy\\_odnajda\\_szczescie\\_w\\_Krysztalowym\\_Palacu.html](http://dziennik.pl/dziennik/europa/article47098/Czy_Polacy_odnajda_szczescie_w_Krysztalowym_Palacu.html)> [dostęp: 03.06.2015].



doświadczenia, przedkłada filmy o wojnie nad babciną opowieść i to właśnie one mają na wyobraźnię bohaterki największy wpływ, choć oba style narracji są dla niej tak samo nierealne<sup>80</sup>:

MMD: W końcu cały dzień siedzi babcia w domu bez windy, do nikogo ust otworzyć, więc jak wracam ze szkoły i aż do wieczora siedzę przed telewizorem, to nie mam czasu tej starej brukwi jeszcze gdzieś wozić! Rączko furgotały na wietrze moje warkoczyki, gdy tak sobie nie szłyśmy jesiennym parkiem, ona opowiadała mi te swoje pyszne historie, jak pojechała na ten obóz koncentracyjny. Moim zdaniem trochę żżyna z *Czterech pancernych i psa* i *Allo Allo*, ale niech jej tam. W końcu jest postmodernizm. (MNDJ 16)

Wnuczka nie może sobie poradzić z nieskomentowaną, niejako czystą substancjalnie, historią babki, dlatego, kiedy Staruszka opowiada, jak przed wojną chodzono nad Wisłę: „Tylko saboty na nogi, kawałek chleba w rękę i dalejże. Kąpać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak łzy, co po policzkach...” (MNDJ 8), dziewczynka musi się jakoś z tym uporać i replikuje: „Też przepadam kąpać się w Wiśle, to ponadczasowa przyjemność. Zawsze, jak wychodzę na brzeg, rażno parszkając benzyną, to mam odrę, dur brzuszny i zatrucie kadmem, i nie żyję, więc dostaję zwolnienie lekarskie i nie muszę już chodzić do szkoły” (MNDJ 8). W pewien sposób bolesne wspomnienie rzeczywistości zostaje przez jej wnuczkę zinfantylozowane i zestawione z produktem masowym, powstałym na gruncie właśnie takich wspomnień, jak Staruszki. Symulakrum dla wnuczki staje się prawdziwsze niż rzeczywistość. Ale to nie koniec postmodernistycznych spostrzeżeń:

MMD: Ładnie to podpitalać ciągle komuś jego życie i w przyprawiających o zaślinianie poduszki przez sen historiach opowiadać jako swoje! Odkąd żyję, to odkąd pamiętam, babcia ani nigdy nigdzie nie szła, ani nie jechała na żaden obóz kondycyjny. (MNDJ 61)

Całą mieszczącą się w wypowiedziach dziewczynki *quasi-refleksję* filozoficzną dezaktualizuje język wnuczki. Babcia nie ma prawa do powtórnego przeżywania swojej historii, ona tylko „podpitala ciągle komuś jego życie”, jej historie są nieprawdziwe jak ze snu, ale także zwyczajnie głupie. Wnuczka, opierająca swoją wiedzę wyłącznie na empirii, jest względem staruszki prześmiewcza, cyniczna i arogancka, najświetniejszym tego dowodem jest przyrównanie obozu kondycyjnego do obozu koncentracyjnego, jednak apogeum ignorancji najmłodszej bohaterki przypada na następujący nie-dialog:

OS: Aż do Warszawy wkroczyli Niemcy. Ja tylko w sukience, tylko z torebką, w torebce tylko...

MMD: Niemcy, Niemcy, coś słyszałam o jakichś Niemcach... O, Jezu, wiem, to ci, co tak jodłują!

OS: Ja tylko z torebką, tylko w tej sukience w różyczki...

MMD: Chyba w zgnite... Znaczy – w suszone!

OS: ... wracałam znad Wisły, bo dzień był całkiem upalny, z oczami jeszcze wciąż zbłękitniałymi od patrzenia w jej senną, chłodną, mydlaną, czystą...

MMD: ... brudną, ciepłą, zielonkawą, spienioną, jadowitą taflę tej gnojowy...

OS: ... gdy aż tu nagle...

<sup>80</sup> Zob. A. Kopkiewicz, dz. cyt., s. 91.

MMD z tornistrem: Gdy aż tu nagle bum.  
OS: Słucham?  
MMD: Dym, płomienie, ogień, widziała babcia?  
OS: Co widziałam?  
MMD: No, jak się palił?  
OS: Co się pali?  
MMD: ROWER. Rower.  
OS: Jaki rower?  
MMD: A nie wiem. Strasznie było słycać palącym się rowerem, ja czego, jak czego, ale tego charakterystycznego swądu nie pomylę z niczym.  
OS: Nie, nie widziałam.  
MMD: A ja widziałam. (MNDJ 11-13)

Ta wymiana zdań, *quasi*-dialog, wreszcie – nie-dialog – swoją nazwę bierze z tego, że bohaterowie zdają się prowadzić dwa zupełnie niezależne od siebie monologi. Stawiając swoje doświadczenie oglądania płonącego roweru nad traumę wojenną staruszki, Mała Metalowa Dziewczynka usiłuje przedstawić narrację opozycyjną względem historii babci. To w tym miejscu, w relacji międzyludzkiej, w odrębności i nieprzystawalności do siebie ludzi tkwi Zło, którego Kasia Kalinowska nie może doszukać się „w naturze człowieka, ani w różnicach między ludźmi, ani w historii czy w odmiennych doświadczeniach biograficznych, ani w nowych technologiach”<sup>81</sup>. Zło, pogarda i nienawiść tkwią więc gdzieś pomiędzy wszystkimi osobami i ich odrębnymi światami, co nijak nie pozwala jasno wyartykułować stosunku Dziewczynki do Staruszki. Ma z tym również problem Sławiński, który w babci widzi „ni to wroga, ni przyjaciela”<sup>82</sup>.

Prawdopodobnie największa bliskość babki wynika z tego, że Mała Metalowa Dziewczynka zaczyna nasiąkać wojenną atmosferą, którą żyje najstarsza bohaterka, wojna trwa zatem w świadomości następnych pokoleń, które odczuwają utratę dawnego świata prawie tak bardzo, jakby był ich własny. Bliskość Osowiałej Staruszki jest oskarżeniem sposobu budowania przyszłości na historycznej ignorancji i niepamięci, co w ostateczności doprowadza do utraty własnej tożsamości<sup>83</sup>. Babka, przenosząca własne cierpienia, obawy i traumy z młodości, być może wywiera na wnuczkę wpływ największy. Reprezentuje bowiem ten „obcy traumatyczny rdzeń [który – C.R.] na zawsze utrzymuje się w moim Bliźnim”<sup>84</sup>. Slavoj Žižek widzi w Bliźnim konglomerat nieprzystających do siebie cech, ma on bowiem wpisany z góry w siebie rewers, którym jest Inny. Ten Bliźni/Inny jest dla nas wielkim problemem, bo jako ktoś bliski, zaufany, nawet dobrze poznany, ma w sobie straszną obcość, z tego względu, że nigdy nie będzie mną, zawsze będzie kimś obok, kogo mogę dotknąć, ale do kogo nie mam dostępu innego jak dzięki jego aprobacie. Ta

81 K. Kalinowska, *W społeczeństwie są problemy*, „Wyspa” 2009, nr 1, s. 91.

82 B. Sławiński, dz. cyt., s. 161.

83 Zob. R. Pawłowski, dz. cyt.

84 S. Žižek, *Kruchy absolut czyli Dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, pośl. A. Ostolski, Warszawa 2009, s. 117.

ambiwalencja powoduje, że Bliźni zawsze „pozostaje nieruchomą, nieprzeniknioną, tajemniczą obecnością, która histeryzuje”<sup>1</sup>. A stary bliźni wydaje się przecież bardziej dotkliwie Innym.

Mała Metalowa Dziewczynka przerażona jest swoją babcią, która nie dość, że jest kimś obok, z kim mieszka w jednym domu, to reprezentuje zupełnie inną rzeczywistość, inną historię i w żaden sposób nie można jej zasymilować, bo jest stara. To właśnie starość jest tutaj największym problemem, który uniemożliwia wnuczce – reprezentantce młodości – powiedzenie babci: „jesteś taka jak ja”, nawet jeśli ich doświadczenie młodości jest w jakimś stopniu podobne, to odległość czasowa dezaktualizuje przeżycie babki, czyniąc je nie do zaakceptowania przez najmłodszą bohaterkę. Choć seniorka też była kiedyś młoda i ciągle wspomina swoją młodość, to nie może przecież do niej wrócić. Jej ciało, a więc twarz poryta zmarszczkami i ogólna niepełnosprawność pokazują, że przeszła już nieodwracalną drogę i nigdy nie będzie młoda, a oznaki starości sprawiają, iż opisywana przez staruszkę młodość wydaje się całkiem nieprawdopodobna. Ponadto tak opisywana młodość nie była taką młodością, jak młodość wnuczki i w młodości dziewczynki nie może i nie odnajdzie swoich lat młodzieńczych. Starość jest zatem stanem, który w sposób pełny, skrajny i najbardziej jaskrawy łączy w jednostce dwie natury: Bliźniego i Innego. Staruszka jest bliska, bo musi przecież taka być, to babka z krwi, kobieta, która z pewnością pomagała w wychowaniu, albo przynajmniej odegrała w życiu wnuczki jakąś rolę, co więcej, mieszka z dziewczynką od zawsze pod jednym dachem. Obie kobiety towarzyszą więc sobie każdego dnia, znają swoje przyzwyczajenia, wady i zalety, ich relacje w dużej mierze mają charakter intymny, a jej bliskość jest przecież w ich relacji doświadczeniem pierwotnym. Jednak Osowiała Staruszka stoi za szklanym, nieprzekraczalnym murem, do jej doświadczenia wnuczka nie ma dostępu, reprezentuje rzeczy odległe i inne, nijak nie może wpisać jej na własnych zasadach do swojego świata. Staruszka nigdy nie będzie jej zwierciadlanym odbiciem. Dla Małej Metalowej Dziewczynki pozostanie jako „Inna w otchłani jej Realnego, Inna jako właściwie ludzki partner, »irracjonalny«, zasadniczo zły, kapryśny, buntowniczy, odrażający”<sup>2</sup>, choć powinna ją akceptować jako Bliźniego.

Najgorsze dla Dziewczynki jest to, że Staruszka po prostu jest. I zawadza. Musi więc coś z tą niewygodną, natarczywą i nieznośną bliskością zrobić. Próbuje sobie z tym radzić przepisując babciny obraz świata na pojęcia, które sama rozumie, ale przymus bliskości powoduje różnice, niespójność i odmienność, przed którą nie ma ucieczki. Starcza bliskość, która może być nauczycielką życia, inicjacją w rzeczywistość, przestrzeń, do której się wraca w nadziei odnalezienia części siebie, za sprawą Osowiałej Staruszki, odkrywa ciemny rewers starości, którym jest nieprzenikniona obcość. Dlatego stary, mimo że bliski, jest też obcy, a czasem nawet – tylko obcy.

---

1 Tamże.

2 Tamże, s. 119.

# Stary jako obcy

## Obcość siebie

Głównym tematem *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk jest oczywiście śmierć. Ta antysaga, składająca się z trzech opowiadań: o babce, matce i wnuczce – choć sumujących się w powieść, nie pozwala jednak ich losów połączyć w całość, gdyż opowiada o pozrywanych więzach rodzinnych, o niemożności relacji z najbliższymi, boleśnie zaznaczając różnicę na tle życia, bo dopiero śmierć pozwala bohaterkom na pewną wspólnotę i połączenie – do tego stopnia, że Czapliński chce „potraktować te trzy postaci jak jedną”<sup>3</sup>. Późno odkrywamy, że Paraskewia, Ida i Maja są ze sobą spokrewnione w linii prostej „i wtedy staje się powieść”<sup>4</sup>, co pozwala nam wyraźniej zobaczyć, że każdą z nich spotyka śmierć, choć jest ona zupełnie różna, najmłodsza bowiem, obcując z Kirszem – chorym na AIDS magikiem – zazna śmierci cudzej, odległej, obcej, jej babka – żegnając Petra, swojego męża – doświadczy śmierci bliskiej, w której wraz ze zmarłą osobą odchodzi także częśćka nas, i wreszcie Ida – „przeżyje” własną śmierć w wypadku samochodowym; układa się to w odwrócony wzór śmierci u Ariësa: Dalekiej, Bliskiej, Własnej<sup>5</sup>.

Śmierć jednak, co trafnie zauważył Krzysztof Uniłowski, stanowi u Tokarczuk jedynie przesłonę, która nie pozwala nam bezpośrednio dosięgnąć świata<sup>6</sup>, gdyż jest „jak mróz, jak lepki ciepławy szron, który przykrył mikroskopijną warstwą każdy przedmiot” (OH 84), wyznacza przeto granicę, ustanawia barierę między przedmiotami, a przede wszystkim między nami samymi – chodzi tutaj o pogłębiającą się przepaść między nami a naszymi ciałami. I to jest w powieści najciekawsze. Identyfikacja z ciałem okazuje się czymś niezwykle ważnym, jednak pozostaje niespełniona; bohaterki *Ostatnich historii* niejako rozmijają się ze swoimi ciałami, nie tworząc z nimi jedności. Nie bez powodu zatem „Ida myśli, że ona i jej ciało nie mają wspólnych ko-

3 P. Czapliński, *Ostatnie historie, Tokarczuk, Olga*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,2299093.html#ixzz1saL-T1ygD>> [dostęp: 03.06.2015].

4 Tamże.

5 Zob. Tamże.

6 Zob. K. Uniłowski, *Śmiertelność kobiet*, „Opcje” 2005, nr 1, s. 49.

rzeni. Pochodzą z różnych krain. To dlatego muszą się porozumiewać za pomocą termometrów, tomografów i rentgenów” (OH 51). Ciało jest dla bohaterki niewygodnym bytem, który wydaje się w żaden sposób niezłączony z nią, trudno jest jej zaakceptować ten rodzaj niewiedzy o sobie, który wynika z nieznamomości procesów, dziejących się w „ciemnym wnętrzu ciała”, oddzieloną nieprzekraczalną granicą skóry. Podobnie bolesna jest świadomość badania – już obcego – ciała, jeszcze bardziej obcymi narzędziami, co zamiast przynieść wiedzę o ciele, a więc wiedzę o sobie, podnosi do potęgi odległość między „mną” a „mną”:

Z jakichś oburzających względów, z powodu jakiegoś skandalicznego błędu w naturze istoty ludzkiej nie wie nic o własnym ciele. Niby stanowi jedno z tym ciałem i jest tym ciałem, wskazuje palcem w pierś i mówi o nim „ja”, a jednak nie ma pojęcia, co się w nim dzieje. Niby coś tam czuje, jakieś mrowienia, zawroty głowy i ból, przede wszystkim ból, ale nie ma żadnej wiedzy, która przecież, jeżeli byłoby to logiczne, musiałaby być wrodzona. Dopiero trzeba samej dla siebie stać się przedmiotem, wetknąć w siebie szklaną rurkę, żeby dowiedzieć się o tym, co się dzieje we własnym środku. (OH 50-51)

Ciało staje się obojętnym, prawie martwym, przedmiotem, pozbawione jest witalności oraz wiary w transcendencję, regularnie gnębione przez okrutny ból doprowadza do tego, że „właścicielka” tak doświadczanego ciała uprzytamnia sobie, że jest odseparowana od własnej somatyczności. Michał Larek zaznacza, że wzmaga to samotność jednego i drugiego bytu, „ja” staje się bezcielesne, bezdomne, nie może ukryć się w swojej zmysłowości, ciało natomiast traci pomoc w rozpoznawaniu samego siebie, a rozpoznanie nie-tożsamości ze sobą, wyzwala w bohaterkach Tokarczuk przekonanie, że w ich naturę wpisana jest nieciągłość i podwójność, „ja” – świadomość, spoglądające w lustro zaczyna rozumieć, że nie widzi siebie, ale ten drugi członek: „ja” – ciało<sup>7</sup>. Identyczną sytuację w *Podstawowych motywach fenomenologii obcego* rozpatruje Bernhard Waldenfels, który pisze o tym, że obcość zaczyna się we własnym domu. Kryzys „ja” rozpoczyna się tu i teraz, we mnie, w moim ciele, wskazanie na obcość tkwiącą we własnym wnętrzu, odniesienie do obcego, będącego częścią odniesienia do siebie samego wyjaśnia, że nikt nie jest po prostu tym, kim jest<sup>8</sup>:

Cielesność i obcość są ze sobą ściśle splecione. Obcość sama manifestuje się cielesnie, jako *absence en chair et en os*, jako cielesna nieobecność, jak formułuje to Sartre w nawiązaniu do Husserlowskiej cielesnej obecności tego, co spostrzeżone, i na odwrót, istota cielesna nigdy nie jest w pełni u siebie. Zagadka obcości wzmaga się przeto w zagadce cielesności<sup>9</sup>.

Waldenfels dodaje jeszcze, że nasze ciało jawi się jako coś, co zostało od nas samych odszczępione, jakkolwiek w pewnym sensie należy do nas zwłaszcza wtedy, gdy z jego powodu cierpimy. Cierpienie ciała i jego zmęczenie są dla filozofa tymi stanami, w których ciało najbardziej

7 Zob. M. Larek, *Kobiece historie*, „Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 124.

8 Zob. B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 24.

9 Tamże, s. 65.

nabiera rysów obcości<sup>10</sup>. Śmiem twierdzić, i to będzie właściwa interpretacja *Ostatnich historii*, że ciało najbardziej jest obce, gdy jest stare, że najbardziej nie rozpoznajemy się w sobie, gdy zaczynamy się starzeć, gdy patrzymy na siebie, na własne ciało i widzimy kogoś innego. Okazuje się bowiem, co podkreśla Czyżak, że opisywanie i doznawanie obcości, dziwności i niechęci wobec własnego ciała często staje się czynnikiem dominującym w kreowaniu starości, determinuje nawet podmiotowe autorefleksje<sup>11</sup>. Emil Cioran pisał: „[...] ciało nie jest ani dziwne, ani mroczne, lecz tylko zniszczalne – aż do nieprzyzwoitości, aż do szaleństwa. Jest nie tylko siedliskiem chorób, lecz samą chorobą, nieuleczalną nicością, fikcją, co wyrodziła się w katastrofę”<sup>12</sup>. Tego właśnie doświadcza Ida – przyglądając się swojemu ciału – widzi tylko jego elementy, nie tworzy ono dla niej całości. Przygląda się sobie i widzi swoje starania, by zatrzymać taki wygląd, który jest jej, który jest nią najbardziej. Dotyka swojego ciała i zaczyna zdawać sobie sprawę, że wygląda ono inaczej. Świadomość rozdźwięku między tym, co chciałaby widzieć a tym, co widzi, wytrąca ją z poczucia pewności. „Ciało, w którym rozpoznajemy oznaki starości, ciało przekwitające – jak chce widzieć to Uniłowski – przestaje być z nami tożsame, poczyna żyć własnym życiem czy raczej – umierać na własną rękę”<sup>13</sup>:

W małym lusterku nad kranem Ida ogląda swoją twarz. Żadnych ran, ale jest zmieniona, może to wina mdłego światła, jak wszędzie tutaj. Twarz nie wydaje jej się obca, ale inna, jakby niegodna dłuższej uwagi, zamazana – codziennie widywany przedmiot, który znudzone oczy powoli i systematycznie przestają dostrzegać. Dotyka powierzchni lusterka, twarz chowa się za palcami, potem wraca, dalej byle jaka, nieostra. Ida systematycznie zaczyna dotykać swoich ramion, brzucha, sprawdza twardość klatki piersiowej, miękkość szyi – czy nic nie jest złamane, czy nic nie boli, nie alarmuje. Nogi, stopy, kolana, uda, krocze, pośladki, biodra. Cisza.

Widzi siebie. Włosy do ramion, proste, siwizna ukryta pod farbą „kolor naturalny”, Wella albo Schwarzkopf, numer pięć zero, zdaje się, jasny szatyn – do takiego koloru przez lata przyzwyczaiła się skóra twarzy. Szyja – cała w obrączkach, jak owinięta kilkoma cieniutkimi nićmi. Nie dało się powstrzymać tego procesu obrączkowania, nie pomogły żadne kremy ani masaże. Ramiona zrobiły się drobniejsze, kruche, tkanka, która je pokrywa, zwiotczała i teraz, z siłą ciężkości, zaczęła wędrować w dół, w bardziej zaciszne miejsca. Piersi – rzadko już zwraca na nie uwagę – przybrały kształt łzy, kropli zrobionej z miękkiego, delikatnego zamszu. I teraz to widzi: całe ciało ciąży ku ziemi, jakby już wszystkie jego części poczuły się zmęczone i rezygnowały spokojnie z codziennych utarczek z ziemską grawitacją. Tak, mówi ciało, poddaję się, idę ci na rękę, nie walczę już z tobą, wiotczęję, pochylam się, garbię, upadam na kolana i w końcu przywieram brzuchem, twarzą i udami do ziemi, rozpościeram ręce: wessij mnie, daj mi wsiąknąć, rozpuścić się, daj mi zamienić się w cząsteczki płynu, spłynąć w dół i tam pozostać. (OH 38-39)

Początkowo bohaterka próbuje wytłumaczyć sobie własną niepoznawalność słabym światłem, które rozmywa kontury i zniekształca obraz. Ida co prawda, nie czuje się sobie różna,

10 Zob. Tamże, s. 66; 75.

11 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 11.

12 E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995, s. 30-31. Cyt. za: A. Czyżak, dz. cyt., s. 11.

13 K. Uniłowski, dz. cyt., s. 49.

ale zaczyna dostrzegać inność swego wyglądu, codzienne przyzwyczajenie własnej powierzchowności teraz zostało zachwiane, a zatem wywołało w niej potrzebę sprawdzenia. Mdłe światło i starzejące się oczy mogą ją oszukać, dlatego potwierdzenia szuka w dotyku, powoli analizując każdy fragment swojego ciała. Jedyną reakcją, na którą ją w tym momencie stać – jest cisza, odebranie mowy, wielkie zdziwienie, choć może raczej milczące pogodzenie się. Zdaje sobie sprawę, że jej ciało się starzeje, kosmetyki nie zdołały zachować młodego wyglądu i Ida zaczyna rozumieć, że to pierwszy tak bardzo świadomy krok do kresu. Doznając słabości swojego nieodpornego na czas ciała, doświadcza namiastki śmierci. To, co dziwi najbardziej w jej zachowaniu to pokora, z którą przyjmuje wyroki czasu niepodlegające apelacji, przemieniająca się w pragnienie śmierci, marzenie rozproszenia się w świecie, wchłonięcia przez wyższy porządek.

Zgoła inaczej swoją cielesność ocenia Paraskewia, która symbolicznie powtarza córce gest przypatrywania się w lustrze swojej zewnętrżności. Okazuje się, że tak różne – Parka i Ida – połączone zostają przez oglądanie swojego ciała i dostrzeżenie w nim elementów starości. Starość łączy je bowiem bardziej niż śmierć. Najstarsza bohaterka, zastanawiając się nad istotą starości i momentem, w którym jednoznacznie można stwierdzić, że jest się starym, deklaruje: „Nie czuję żadnej zmiany, zawsze byłam taka jak teraz” (OH 191). Komentarz ten z pewnością można odnieść do psychiki Paraskiewii, gdyż w jej mniemaniu pozostała taką samą osobą, jaką zawsze była. Wpisuje się to w smutną konstatację Oskara Wilde’a, że „tragedią starości nie jest to, że człowiek się starzeje, lecz to, że pozostaje młodym”. Parka z pewnością młodą na ciele nie pozostała, przyglądając się zmianom swojego ciała na starość, niejako zapowiada przyszłość swojej córki, która nie polega już na tym, że starość zaskakuje swoją obecnością „w ciele” czy „na ciele”, lecz w pełni już tym ciałem włada:

Staję przed lustrem i szczypię się w policzki, żeby żywiej krążyła w nich krew. Chcę sobie przypomnieć, jak wyglądałam wtedy, gdy Petro po raz pierwszy zaprosił mnie do miasteczka na randkę, po tym jak ciotka Marynka powiedziała za mnie „tak”. Więc miałam ciemne włosy spięte w węzeł na karku, miałam ciemne brwi i smagłą twarz. Cyganicha. Piersi – zawsze za małe, potem, tutaj, za czasów Karabinowicza, wkładałam do biustonosza watę. Byłam cienka w talii, a pod nią miałam płaski brzuch i dość masywne uda, mocne, napięte. Co się z nimi teraz stało? Podnoszę spódnicę i widzę ledwie obciążone skórą kości. Cienkie pęciny – to pamiętam, na to zawsze Petro zwracał uwagę i nie pozwalał kupować pantofli z paskiem. Mówił, że pogrubiają kostki. I między nogami miałam zupełnie inaczej – wargi były pełne, nabrziałe, soczyste. Teraz, gdy się podmywam, czuję palcami nieprzyjemnie ciekłą skórę i zaraz potem jakieś tajemnicze wewnętrzne kości. Nie przypuszczałam, że tam mam kości. Tak wygląda starzenie się: żywa sprężysta tkanka twardnieje, człowiek zastyga od środka. Teraz to zwykła dziura do sikania, nic więcej. Także stopy są stopami innego człowieka, trudno byłoby nawet powiedzieć, czy należą do kobiety, czy do mężczyzny. Całe to zamieszanie z płciami rozmywa się z czasem. Stare kobiety i starzy mężczyźni upodobniają się do siebie. (OH 150-151)

Kontrast między młodym, witalnym ciałem, które w swej jędrności i pięknie jest doskonałe, a ciałem starym, zwiotczałym, przerytym zmarszczkami i fałdami skóry, jest dojmujący. Najistotniejsze jest jednak to, że bohaterka wybiera na obiekt porównań najbardziej intymną część

swojego ciała, dzięki temu ten akt jest jeszcze bardziej osobisty, a ostateczne wnioski – wypowiedziane dobitniej. Kiedyś – pełna życia, „nabrzmiała, soczysta”, jak dojrzały owoc, teraz nie tylko zupełnie inna – sucha, zmizerniała – ale przede wszystkim obca. Parka traci przeto płęć, która – zdaje się – najbardziej ją konstytuowała, „zamieszanie z płciami rozmywa się z czasem”, mówi, a „starość zaprowadza wreszcie równowagę między tym co kobiece i męskie” (OH 197). Bohaterka dowiaduje się, że w tym intymnym miejscu, którego nie ma odwagi nazwać, znajdują się kości, ale, co najważniejsze, ocenia swoje ciało jako nieprzyjemne, a zatem odrzucające, wstydlive i wstrętne. Starcze ciało zbliża się na niebezpieczną odległość do trupa, a zatem, według Julii Kristevy do tego, co „nieodwracalnie upadło”, co „jeszcze silniej narusza tożsamość tego, kto staje przed nim jako kruchy i oszukańczy przypadek”. Paraskewii trudno zaakceptować taki wygląd swojego ciała, gdyż zobaczyła to, co było do tej pory ukryte – „prawdziwy teatr, bez makijażu i bez maski”, zapowiedź najobrzydliwszego ze wszystkich odpadów: trupa, czyli wszystkiego co odsuwane, by żyć<sup>14</sup>. Ciało stało się dla niej wstrętne, gdyż pokazało swoją przemijalność doświadczoną tym mocniej, że obok jest ciało Petra – jeszcze starszego i już martwego, obok znajduje się więc prawdziwy trup. To jednak nie wszystko, Kristeva podkreśla przecież, że „to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”<sup>15</sup> – tak właśnie stało się w przypadku bohaterki Tokarczuk, wyrzuconej z dawnego porządku, który pozwalał jej być sobą. Jak sama mówi, „człowiek nie może żyć bez granic”, dlatego zdaje sobie sprawę z tego, że potrzebuje ich tak bardzo jak powietrza, gdyż „bez granic, każdego rodzaju, nie wiedzielibyśmy, jak żyć; ani kim jesteśmy, ani co mamy do zrobienia. Granice są po to, aby nam pokazać, że istnieją rzeczy, których nie można przekroczyć” (OH 139). Parka nieświadomie przekroczyła tę granicę, powiedzmy, granicę wieku czy granicę starości, musi się zatem na nowo określić tylko dlatego, że starość jej ciała zburzyła „tożsamość i ład”. Podmiotowość bohaterki została rozbita przez wy-miot, *abject*, to, co przeciwstawia się „ja” – Parka odnalazła w sobie to, co niemożliwe, odkryła, że „niemożliwe to sam jej *być*, że jest *inna* tylko jako wy-miot”<sup>16</sup>. Starość przyniosła jej przeto największą stratę – stratę młodości, dlatego też

wstręt do siebie byłby szczytową postacią doświadczenia podmiotu, który zaczyna dostrzegać, że każdy z jego przedmiotów zasadza się wyłącznie na początkowej *stracie*, będącej podstawą jego własnego bytu. Nic lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, iż każdy wstręt to w istocie uznanie *braku* leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia<sup>17</sup>.

Oglądająca swoje ciało Paraskewia doświadczyła swojego bytu w sposób najmocniejszy, poprzez starość została ukonstytuowana ponownie, najpierw przecież starość wyłączyła ją z dawnego porządku, zaś wstręt nią wywołany przywrócił jej „bycie u siebie” – choć w zupełnie

14 Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007, s. 9-10.

15 Tamże, s. 10.

16 Zob. Tamże, s. 10-11.

17 Tamże.



innym wymiarze. Brak satysfakcji, który towarzyszy bohaterce, a który powinien się pojawić w tym „odnalezieniu siebie”, wynika z dwuznaczności wstrętu będącego granicą niejednorodną – owszem, wyznaczył on podmiot, lecz nie oddzielił go radykalnie od tego co mu zagraża, od starczego ciała oczywiście, przypomnijmy – zapowiedzi trupa – dzięki temu ujawnił, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie<sup>18</sup>. Dwuznaczna jest także granica, Parka przecież przekroczyła nie tylko granicę „nie-siebie”, ale także granicę wstrętu, zrobiła więcej niż przepelniona pokorą i świadomością nieuchronności rozpadu ciała Ida, która wszakże nie była narażona na tak drastyczny obraz różnicy tego co zewnętrzne, bo jej matka jest przecież dużo starsza. Oznacza to tyle, że te dwie sytuacje przyglądania się swojemu ciału w lustrze przez dwie bohaterki to nic innego jak dwie fazy tego samego procesu.

Olga Tokarczuk pokazuje, że jako ludzie wymykamy się sobie, jednak proste rozpoznanie dwoistości ludzkiej natury – duszy i ciała – czy bardziej naukowo – świadomości i cielesności, jest tylko pierwszym krokiem do doznania obcości. Starość bowiem najbardziej obca jest wtedy, gdy dotyka nas samych, swoją obcość potęguje przez to, że gdy patrzymy na siebie, na własne ciało, widzimy kogoś obcego. W relacji najbardziej intymnej, między „mną” a „mną”, diagnoza własnej starości staje się punktem, który na linii życia jednoznacznie uniemożliwia powrót. Ida – ta, która dopiero co rozpoznała w sobie starość, pierwsze jej sygnały starała się ukryć pod warstwami kremów, próbowała oszukać siebie i innych, jednak fatalność starzenia okazała się procesem jednoznacznym. Tej właśnie nieodwracalności Paraskewia doświadcza w sposób dużo bardziej dotkliwy, jej tragedia polega bowiem na tym, że – w swoim mniemaniu – pozostając ciągle tą samą osobą, zewnątrznie – jest już stara, a więc inna. Dla niej samej będzie to tylko pytanie o to, czy starość oznacza ból kolan na zmianę pogody, konieczność krojenia jabłka na małe kawałki, czy poranną bezsenność, w gruncie rzeczy bohaterka doświadcza jednak niejednorodności i nieodwracalności swojego istnienia, które będąc w dużym stopniu odróżnione od innych, staje się najbardziej dotkliwie odróżnione od siebie – zestarzałe. Czuje wstręt dlatego, że ten specyficzny Inny – Stary – umościł się na jej miejscu, dokładnie w tym punkcie, który był „nią”.

## Cisza i przeszkoda

Drugi rodzaj obcości wywołanej przez starość, już nie prywatnej, intymnej, lecz zgoła innej, bo publicznej – będącej swoistym przedłużeniem historii Idy, krokiem od rozpoznania starości w sobie do rozpoznania jej we mnie przez innych – stanowiącej problem nie w relacji z samym sobą, a w relacji międzyludzkiej, i to na szeroką skalę, ponieważ konstytutywnej dla całego społeczeństwa, polegał będzie na tym, co zrobić ze starością w tak wielkim natężeniu, jak zabezpieczyć ludzi doświadczonych przez nią, albo: jak zabezpieczyć przed nią zbiorowość. Właśnie o starości

---

<sup>18</sup> Zob. Tamże, s. 15.

jako generalnym problemie współczesnych społeczeństw demokratycznych, również o kłopotliwej i często niemożliwej relacji ze starością, opowiada *Asyśtent śmierci* Bronisława Świderskiego.

Bronek, główny bohater i narrator, sześćdziesięcioletni intelektualista, którego autor obdarzył własnym imieniem oraz podzielił się z nim biografią, wpada w depresję. Polski Żyd, od trzydziestu pięciu lat mieszkający w Danii, zostaje porzucony przez żonę, która zabiera dziecko i pieniądze, na domiar złego traci on dobrą pracę w instytucie naukowym. Trafia do kopenhaskiego Urzędu Zatrudnienia, w którym ksenofobicznie i rasistowsko usposobiona urzędniczka Mette, oferuje mu posadę w hospicjum na etacie asystenta śmierci. Bronnek musi dotrzymywać towarzystwa nieprzytomnemu starcowi, który najprawdopodobniej także jest Polakiem. Tak wygląda kręgosłup powieści. W całym bogactwie tematów podejmowanych przez Świderskiego na pierwszy plan wysuwa się relacja Bronka i starca z hospicjum – Umierającego, zwanego przez narratora również Leżącym – a także samo funkcjonowanie tego ostatniego w społeczeństwie, jako elementu podwójnie niechcianego: obcokrajowca i umierającego starca. Takie właśnie stanowisko względem niego reprezentuje Mette, która w Umierającym dostrzega tylko uciążliwą obecność i wyzysk państwa duńskiego, co zostaje niezwykle ciekawie skonstrastowane z biernością chorego, z jego milczącym i zapewne nieświadomym oporem, w całej powieści nie wypowiada bowiem ani jednego słowa. To, jak bardzo problematyczną osobą się staje, widać już w pierwszym dialogu urzędniczki z Bronkiem:

- Posłuchaj – mówi – mam dla ciebie pracę w hospicjum, przy umierającym. Jest sam. Bez żadnej rodziny. Przyjechał niedawno z Polski do Danii i naraz – nieoczekiwanie i na koszt innych – umiera. (AŚ 18)

Najbardziej sugestywną informacją ze strony urzędniczki jest – urzędnicza właśnie – obojętność, której wyrazem jest zainteresowanie tylko kwestią materialną i obciążeniem, które dla całego systemu państwa stanowi ten jeden umierający człowiek. Bronnek w trakcie rozmowy z Mette otrzymuje bardzo wyraźne instrukcje dotyczące swojej pracy:

- Masz się w ciągu miesiąca całkowicie uporać ze swoim zadaniem – dodaje urzędowopedantycznie Mette.  
- Zgoda – odpowiadam.  
- Ponieważ petent nie jest Duńczykiem, mogę ci płacić pensję tylko przez jeden miesiąc... za twoją opiekę. Takie są przepisy. W tym czasie musisz się wykazać, osiągnąć pozytywny wynik. Pamiętaj, że obiekt naszej troski nic nie produkuje, a codziennie kosztuje państwo tak wiele pieniędzy... zatem od sprawnego pracownika oczekujemy szybkiego rezultatu... – tu nastąpiła chwila wahania – najdalej za trzydzieści dni. (AŚ 27)

Poprzez język urzędowy, którego z zamiłowaniem używa Mette, zwiększa ona swój dystans do chorego, nie jest on już umierającym starcem, a „petentem” – traktowanym jak jeden z wielu, zadaniem Bronka jest natomiast opieka nad nim, choć wyraźnie widać, że Mette rozumie ten termin dosyć opacznie, bo sumienne wykonanie zadania przez bohatera – ten „pozytywny wynik” – wiąże się z jak najszybszą śmiercią „obektu troski”. Imiennik autora musi zatem udowod-

nić własną przydatność, a także to, że jest „sprawnym pracownikiem” poprzez opiekę nad starcem, która w istocie rzeczy jest nie-opieką, a nawet przeciw-opieką. Urzędniczka z zastanawiającym zaangażowaniem przygląda się pracy Bronka, do którego w kilka dni później dzwoni. W tej rozmowie groteskowo-prawne ujęcie problemu sięga szczytu:

- Jesteś sam? – dopytuje się. – Czasami masz depresję, odczuwasz brak chęci do działania?
- Tak – mówię cicho, szybko spuszczać z tonu.
- Dobrze, to koniecznie opowiedz mu swoje dzieje – rozstrzyga zadowolonym, dobitnym głosem. – Niczego przed nim nie ukrywaj. Opowiedz, jak cię boli życie. To powinno dać mu do myślenia i, co ważniejsze – do działania... zapamiętasz – musisz go skłonić do działania... w psychologii nazywamy to pozytywną motywacją. (AŚ 35)

Mette wykorzystuje bardzo słabą kondycję psychiczną Bronka – jak pisze Nowacki – to, że „bohater jest skrajnie stronniczy, nieprzejednany, sączy żółć i tryska jadem. Tak właśnie przemawia człowiek rozżalony i przegrany, będący na skraju załamania, o krok od samobójstwa”<sup>19</sup>. Zadowolenie z pracy przynosi jej osiągnięcie zamierzonego celu – bez względu na środki, dlatego nakłania Bronka do podzielenia się z Umierającym swoją bolesną historią. Ta – paradoksalnie – pozytywna motywacja ma skłonić chorego – rzecz jeszcze bardziej niewiarygodna – do działania. Mette głęboko wierzy, że samo pragnienie śmierci wystarczy, by ją osiągnąć, wola ma stać się gwarantem, ostatecznym organem decyzyjnym w sprawie „żyć czy umierać”. Te – jak na razie – sugestie, w mniemaniu urzędniczki nie przynoszą oczekiwanych skutków, dlatego też postanawia wywierać na Bronka coraz większy nacisk, by spełnił jej oczekiwania. Ich rozmowy poddane są więc gradacji, a w ostatniej wymianie zdań przed wizytą Dunki w hospicjum, nie może ona już powstrzymać swoich emocji:

- Cóż to?! – rozkrzyczała się na końcu w słuchawce. – Czy nie potrafisz pokazać mu odpowiedniego przykładu? Zachęcić do czynu? Mówisz, że leży przez cały dzień i że wszystko mu jedno? Czy ten człowiek zdaje sobie sprawę, jak wielkim jest egoistą? [...] Istotnie, Mette ma zupełną rację, w ostatnich dniach bowiem media coraz częściej podawały dane statystyczne, wykazujące niezbitcie, czarno na białym, jak dużo kosztują państwo ludzie starzy i chorzy. Politycy wszystkich partii ostrzegali, że już ledwo, ledwo wytrzymujemy taką sytuację i że – dodawała tutaj Duńska Partia Ludowa – potrzebne jest zdecydowane cięcie, energiczne działanie demokracji w tak nabrzmiałej sprawie. Po prostu uchwycenie problemu za gardło. (AŚ 220-221)

Stanowisko urzędniczki równoważy kierowniczką hospicjum. Jest to kobieta, której zależy na Umierającym. Przekonana jest, że nie ma ludzi zbędnych, a każdy, kto pojawił się na ziemi musi być potrzebny i na swój sposób jest pożyteczny – także człowiek, który przybył do hospicjum. Swoje słowa kieruje także do głównego bohatera, który do tej pory zagubiony był w świecie oraz nie potrafił dostrzec sensu w swoim życiu: teraz miałoby się to zmienić.. Sama

---

19 D. Nowacki, *Asystent śmierci, Świdorski, Bronisław*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,3883946.html#ixzz1bFJ-0gvZN>> [dostęp: 03.06.2015].

kierowniczką jednakże bardzo szybko demaskuje swoje motywacje, które nie mają nic wspólnego z chrześcijańską zasadą *caritas*:

- Zatem już jest dobrze – odpowiada cicho kierowniczką ze zwykłym uśmiechem. – Opiekuj się nim starannie, bo nam chodzi o to, żeby pacjenci żyli jak najdłużej. Widzisz, my mamy w Kopenhadze taki system, że za każdego żywego pacjenta dostajemy ekwiwalent pieniężny. Ale gdy umrą, to już nie... Pieniądze przepadają. No więc naszym zadaniem jest utrzymać ich jak najdłużej w dobrym stanie... raduje nas, że jest im u nas dobrze, że chcą być jak najdłużej. Cieszymy się z tych dodatków. Czasami nawet pragniemy zostawić ich u nas po śmierci... oczywiście dzień lub dwa, nie dłużej... tak jesteśmy do nich przywiązani. Chciałabym, abyś każdego ranka, przy końcu dyżuru, podpisywał oświadczenie, że twój pacjent jest zdrow, a nawet, że ma się coraz lepiej. Raz w tygodniu wysyłamy te dokumenty do odpowiednich władz... (AŚ 51-52)

Tak naprawdę cel przełożonej hospicjum jest tożsamy z tym, co próbuje osiągnąć Mette. Jednej zależy na tym, by pieniądze trafiły do ośrodka, druga stara się, by nie opuściły one państwowych kont. Hipokryzja kierowniczką jest tym bardziej dotkliwa, że powołuje się na wzniosłe wartości, tak naprawdę jednak obecność ludzi starych, która najzwyczajniej uwiera, można znosić wyłącznie, jeśli otrzyma się za to rekompensatę pieniężną – tak pożądaną, że hospicjum jest nawet w stanie zatrzymać u siebie zmarłego pacjenta dzień lub dwa dłużej.

Domy starców, hospicja to przestrzenie zawsze przerażające, przeżarte brzydotą. Przekroczenie ich progu staje się traumą także dla tych, którzy trafiają tam jedynie na krótki czas, jak Bronek, mogąc w każdej chwili opuścić niemożliwą do oswojenia przestrzeń. Jednak bohater Świderskiego, świadek umierania – będąc przymuszonym do takiej pracy – staje się niechętnym asystentem nieuchronnej śmierci Umierającego, człowieka starego i chorego, zostaje zarazem wystawiony na ciężką próbę zmagania się z myślą o własnym odejściu ze świata. Jego tragiczna sytuacja, myśli samobójcze, wreszcie – przekroczenie obcości, której nosicielem jest Leżący, są ponad jego siły. W hospicjum trudne okazuje się utożsamienie z Innym, zwłaszcza tracącym twarz, osobowość i świadomość<sup>20</sup>. Bronek jest ponadto zawsze w centrum – między urzędniczką państwową a szefową hospicjum, przy Umierającym i dla niego – gubi się w swoich celach i zamiarach, wcześniej starając się robić wszystko, by starca ocalić, pokrzepiał się słowami: „On tylko śpi. Podobnie jak moja nadzieja. I mam nadzieję, że niebawem się przebudzi” (AŚ 66). Teraz jednak zaczyna mieć problemy z biernością i obcością Umierającego:

Oczywiście to samo stosuje się i do mojego nowego przyjaciela. Ale On nie chce o niczym wiedzieć i – ze szczętem zepsuty Zachodem – dalej psuje powietrze. Myślę więc sobie: toż to po prostu prostak, wyrzutek i nędznik! Egoista, który z własnej śmierci czyni wygodny pretekst do zatruwania życia innym. (AŚ 77)

<sup>20</sup> Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 95.

Nieco później Broniek uderza już w inny ton:

Nikomu nie życzę mego losu! Dzień w dzień siedzieć i gadać z Niemową, który nawet bełkotem ci nie odpowie! To gorzej niż kupić psa albo kota. Z nimi przecież można się porozumieć, przychodzą, ocierają się, pragną ciepłego dotyku. A Ten – nic! (AŚ 283)

Główny bohater *Asystenta śmierci* narażony jest na troistą relację, Czyżak ponadto stwierdza, iż ową relację można w zasadzie określić jako związek trzech punktów: Śmierci, jej asystenta i ofiary, w istocie jest stosunkiem pomiędzy dwojgiem, asystent bowiem staje się z każdą niemal chwilą coraz wyraźniej ofiarą Śmierci<sup>21</sup>, z jednej strony tożsamą ze swym podopiecznym, z drugiej zaś – będąc na usługach Tej, która przynosi koniec. Dlatego cała frustrująca sytuacja doprowadza go do, udaremnionej na szczęście przez Katrinę – członkinię personelu, która, będąc wielokrotnie zranioną przez mężczyzn, uprawia seks z umierającymi pacjentami, by uchronić dziecko przed wpływem ojca – i pielęgniarkę, próby spełnienia wymagań, które formułuje względem niego Mette:

Powiedziałem szybko i stanowczo:

- Proponuję, żebyśmy uznali Go za zmarłego. Przez głosowanie, czyli zachowując wymogi demokracji. Jest całkowicie bierny. Jak umarły. Wystarczy lekko uchylić okno... (AŚ 385)

Bierność Umierającego nie jest przeto tak jednoznaczna, jak w stanie skrajnego emocjonalnego wyczerpania chciał widzieć to główny bohater, wyzwala ona bowiem aktywność Bronka, który wreszcie może mówić. *Asystent śmierci* przynosi zatem bardzo ciekawą konstatację, w najbardziej skrótowej tezie można powiedzieć, że ludzie starzy nie mają głosu. Dialogi Mette i Bronka zdominowane są przez tę pierwszą, wynika to oczywiście z faktu, że ona jest tutejsza, a on jest obcy, ona jest urzędniczką państwową, a on jest bezrobotny, kolejnym powodem jest również to, że ona jest młodsza – ma więcej do powiedzenia, a przede wszystkim – ma prawo, by to powiedzieć. Ta sama reguła rządzi relacją Bronka i Leżącego, bo to główny bohater właśnie, młodszy, choć niemłody, bo przecież sześćdziesięcioletni, włada językiem. Gadanie, jak chce tego Iwona Słomak, jest lekarstwem na śmierć, praktyką, która ma zostawić ślad własnego życia, poświadczony przez drugiego, bo przecież mówi się do kogoś, brak takiego śladu, to „najpewniejsza oznaka śmierci”<sup>22</sup>. Karolina Drożdż uważa natomiast, że Broniek, wcielający się niejako w postać Szeherezady, „opowiada, bo pragnie, by jego życie w cudzych oczach zyskało na wartości”<sup>23</sup>, a Umierający jest przecież wymarzoną słuchaczem. Dzięki zasłuchaniu w historię narratora, nabiera odpowiednich kompetencji, by wydać wyrok. Życie Bronka zależy bowiem w określony sposób od Umierającego, wszakże narrator mówi do niego, że gdy uzna jego życie za nic niewarte,

21 Zob. Tamże, s. 99.

22 I. Słomak, *Studium oprawcy. Zaklinanie śmierci. O (nie tylko) najnowszej powieści Bronisława Świdorskiego*, „Pogranicza” 2007, nr 3, s. 106.

23 K. Drożdż, *Ćwiczenia w obcości. O „Asystencie śmierci” Bronisława Świdorskiego*, „Tygiel Kultury” 2008, nr 10/12, s. 52.

a narrację za marnotrawstwo czasu i sił, to ma dać mu sygnał – mrugnięcie choć jedną powieką – by popełnił samobójstwo. Leżący może zatem odebrać życie głównemu bohaterowi, ale i – paradoksalnie – może być jego dawcą. Zależność jest jednak obustronna, gdyż, jak zauważa Drożdż, Broniek „swoją historią może mężczyznę w śpiączce przywrócić życiu lub sprawić, że ten zapadnie w sen wieczny”<sup>24</sup>. Cała sytuacja ma jednak swój przykry rewers, Leżący bowiem, choć przecież tak ważny – ciągle milczy, przez co uniemożliwia jakikolwiek kontakt. Hans-Georg Gadamer twierdził przecież, że

język jest [...] prawdziwym centrum ludzkiego bytowania – jeżeli widzi się go w jemu tylko właściwej dziedzinie, w dziedzinie ludzkiego współbycia, w dziedzinie porozumienia, stale na nowo narastającej zgody, niezbędnej ludzkiemu życiu tak bardzo jak powietrze, którym oddychamy. Człowiek jest rzeczywiście, tak jak to powiedział Arystoteles, istotą mówiącą. Albowiem wszystko co ludzkie, powinniśmy dać sobie powiedzieć<sup>25</sup>.

Umierający Bronkowi nie może niczego powiedzieć, bo jego sytuacja jest nieludzka, doświadczenie, które jest jego udziałem – nieprzekazywalne, dzięki temu zostaje wyłączony z tego świata, którego fundamentem jest współbycie oparte na możliwości komunikacji. Nieobecna obecność umierającego, spowodowana tym, że Bronka słucha ten, który nie słyszy, gdyż jest obecny tylko bezwładnym ciałem, staje się bodźcem do refleksji na temat odmienności osób starszych tym bardziej, że starość wymyka się wcześniejszemu rozeznaniu Świderskiego. Nowacki wskazuje na to, że przed dekadą w *Słowach obcego* pisarz demaskował rzekomą otwartość liberalnej demokracji na Innego twierdząc, że tolerancja jest możliwa, ale za cenę asymilacji<sup>26</sup>. Starość, powtórzmy, wymyka się temu, gdyż człowieka starego nie da się zasymilować w kulturze, której dominantą jest młodość. Do podobnych wniosków dochodzi także bohater powieści:

Przecież my, ludzie na chodzie, zawsze jesteśmy inni od tych, co leżą, nieco już zeszywniali. [...] Jednak zawsze pozostanie różnica między nami, choćby była nie wiem jak niewielka. Choćby dlatego, że to On umiera, a nie ja. (AŚ 86)

Zewnętrzna perspektywa, która jest jedynym możliwym sposobem opowieści o domach starców i sytuacji ich mieszkańców, najpełniej pozwala wyrazić bezradność wobec tragedii starości i nieuchronności przemijania. Jak pisze autorka *Na starość*, deklarowana z takiej perspektywy autentyczna niezdolność zrozumienia i niewiedza o tym, jakie mogą być rzeczywiste odczucia istoty bliskiej śmierci, zamkniętej w hospicjum i własnym niemym ciele, potwierdza niemożność przełamania bariery cudzego doświadczenia granicznego<sup>27</sup>. Podstawowa różnica, polegająca na tym, że chory umiera, a Broniek ma szansę pozostać przy życiu – wszystko zależy przecież od jego decyzji – staje się jedyną przyczyną, dla której ludzie trafiają do hospicjum. Ariès

24 Tamże, s. 52.

25 H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 56. Cyt. za: A. Czyżak, dz. cyt., s. 32.

26 Zob. D. Nowacki, *Asystent śmierci, Świdorski, Bronisław...*

27 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 96.

w *Śmierci odwróconej* zwraca uwagę, że koncepcja takiego miejsca wynika z potrzeby wydzielania odpowiedniej przestrzeni, w której nie będzie leczyć się za wszelką cenę pacjentów, a pozwolili im się oszczędzić niedogodności występujących w instytucjach szpitalnych i zapewni lżejszą śmierć<sup>28</sup>. Przede wszystkim jednak, starość jako jeden z największych problemów współczesnych społeczeństw, kosztuje państwa zbyt wiele pieniędzy, będąc wszak całkowicie bezproduktywną, staje się niepotrzebna. Obecność ludzi starych przypomina tylko o nieuchronności losu, stary oddawany jest do hospicjum, bo reprezentuje przecież wszystko to, co wyparte przez kulturę współczesną. Czasem tylko zdarzy się sytuacja, w której człowiek stary, zupełnie nieoczekiwanie, może być niezbędny, coś takiego ironicznie odrysowuje Świdorski:

- Dziecko przerabia właśnie taki rzadki w naszej szkole temat: „Dziadek i babcia” – powiedziała kierowniczka do słuchawki – nauczycielka poleciła klasie napisać o nich wypracowanie domowe. Dziewczynka nie wiedziała, co powinna napisać, bowiem jak większość swoich rówieśników nigdy nie widziała babć i dziadków, najczęściej umieszczonych w odległych domach starców. Aby pomóc córce w szkolnej karierze, zatroskani rodzice postanowili odnaleźć dziadka, o którym prawie zapomnieli. Szukali go już w kilku domach starców, a potem zaczęli odwiedzać domy śmierci. W ten sposób natrafili na Leżącego. (AŚ 372)

Zerwanie pokoleniowej łączności, której naturalnym elementem była starość, powoduje wyłom, dający o sobie znać w „świecie bez starości”. Wiecznie młode nowoczesne społeczeństwo odrzuca starych ludzi, którzy nie pasują do szczęśliwego projektu kultury konsumpcyjnej. W hospicjum zostaje ukryta śmierć, a wraz z nią zamaskowana zostaje również starość – oczywiście nie dla dobra ludzi starych, lecz dlatego, by starość nie zechciała się zadomowić w naszej bliskości. Dlatego też Ariès'a diagnozę śmierci z pełnym przekonaniem można odnieść także do starości:

[Starość – C.R.] napawa lękiem nie tylko dlatego, że jest całkowitą negacją, budzi wstręt, jak każdy nieprzyzwoity spektakl. Staje się czymś *niestosownym*, tak jak wszelkie biologiczne czynności człowieka, jak wydzieliny jego ciała. Czynienie jej sprawą publiczną jest *niewłaściwe*. Nie każdemu wolno wejść do pokoju, w którym czuć mocz, pot, ropę, gdzie są zanieczyszczone prześcieradła. Zabrania się wstępu tam, robiąc wyjątek tylko dla najbliższych, którzy są w stanie przemoc swoją odrazę, oraz dla niezbędnych posługaczy. Zarysowuje się nowy obraz [starości – C.R.]: jest ona brzydka i ukrywana, bo jest brzydka i brudna<sup>29</sup>.

Starość zostaje ukryta w szpitalu lub hospicjum dlatego, że nie mieści się na scenie świata, jest przecież wszystkim tym, co Erving Goffman nazywa kulisami<sup>30</sup>. Starość nie nadaje się do tego, by pokazać ją światu, jest brzydka, podkreśla, że człowiek nie żyje wiecznie, jest pełna rozpadu i degradacji, dlatego musi być odseparowana od świata, który się dzieje, zupełnie tak, jak odgradza się prace budowlane od widoku przechodniów. Przede wszystkim jednak, starość nieustannie i nachalnie przypomina, że podobny los czeka każdego, że ja też kiedyś taki będę,

28 Zob. P. Ariès, s.260.

29 Tamże, s. 240.

30 Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstęp. poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 135-167.

dlatego młodzi ludzie – nie wiedząc, że odległa przyszłość jest właśnie tym, co mogliby zobaczyć w hospicjum – pod żadnym pozorem nie mogą tej rzeczywistości porównać z własnym – z pewnością nader optymistycznym – wyobrażeniem tego, co ich czeka. Parafrazując Goffmana można powiedzieć, że starość mieści się dosłownie na zapleczu świata, który prezentuje swój występ, oddzielona od niego jest jedynie przegrodą i strzeżonym przejściem. Te zabezpieczenia może pokonać tylko rodzina, jeśli oczywiście tego chce, i wykwalifikowana kadra.

Przykład Umierającego, bolesny tym bardziej, że – poza kontaktem z Bronkiem – jest to człowiek osamotniony, będąc prototypem starca z hospicjum, oddala się przez to jeszcze bardziej. Jego obcość w *Asystencie śmierci* wynika z kilku rzeczy. Będzie to z pewnością niemożność porozumienia, jego milczenie, ten cichy bunt przeciw zinstytucjonalizowaniu starości, nazywanej wyzyskiem. Główny bohater wręcz cierpi, nie mogąc w żaden sposób skontaktować się z człowiekiem, któremu opowiedział całe swoje życie, obecne rozterki i nieszczęścia. Milczenie Leżącego oddziela go od świata i od Bronka również z tego powodu, iż nijak nie można go określić, nieznana jest jego tożsamość, historia, pochodzenie – podobno jest Polakiem, choć ten domysł wynika tylko z tego, że spośród pomieszanych kart pacjentów przypadła mu akurat ta z zamazanym nazwiskiem, którego widoczną częścią była tylko końcówka –ski. Starzec wymyka się wszelkim rozeznaniom, ciągle jest zawieszony w relacyjnej próżni, przez co nie można określić dystansu wobec niego, nie daje się zamknąć w jakiegokolwiek ramy, nie można wydzielić mu żadnych granic. To wszystko potęguje jego obcość wynikającą ze starości. Znalazł się na marginesie świata bez możliwości powrotu, niemy, dogorywający, zamknięty w hospicjum – tej umieralni dla niepotrzebnych, niechcianych i zapomnianych.

## Obóz starców

Starość i towarzyszące jej nader często choroby stały się w wieku XX brzemieniem niezwykle uciążliwym, szybki wzrost poziomu życia, intymności i higieny osobistej uwrażliwiły nasze zmysły, które – już przecież w XXI wieku – nie są w stanie znieść tego, co jeszcze w początkach XIX stulecia było codziennością. Fizjologia i nieczystość cielesna na zawsze przeniosły się do szpitala. Ariès pisze, że śmierć – a także idąca z nią w parze starość – zostały usunięte poza nawias społeczeństwa, po wielu wiekach odebrano im charakter ceremonii publicznej, czyniąc je aktem tak prywatnym, że, w skutek upowszechnienia hospitalizacji, wyłączono z nich nawet rodzinę<sup>31</sup>. W takim ujęciu szpital przestał być tylko miejscem, w którym człowiek wraca do zdrowia, stał się obszarem, gdzie śmierć jest zwyczajna, przewidziana i zaakceptowana, dlatego właśnie zaistniała potrzeba uwolnienia szpitala od skazanych na śmierć i przywrócenia mu rangi miejsca, gdzie leczy się za wszelką cenę – powstało hospicjum, dom umierających. Budynek, w którym można przed spojrzeniem innych ukryć z powodzeniem niewygodnego starca, którego rodzina nie może

<sup>31</sup> Zob. P. Ariès, s. 247.



już dłużej ścierpieć, ułatwił najbliższym pozbycie się jakichkolwiek wyrzutów sumienia i powrót do życia, normalnego życia. Taki stosunek do starości, tej – parafrazując Ariès’a – chorobliwej nieprzyzwoitości sprawił, że hospicjum – jedyny dom starego człowieka – stał się miejscem śmierci samotnej<sup>32</sup>. Nie chodzi tu przecież o to, że rodzina swoją nietolerancję wobec ohydnej starości myli z wymogami higieny i porządku, ale o całkowitą obojętność, brak działania, by zatrzymać umierającego u siebie, któremu czasami można by zapewnić taką samą opiekę angażując pielęgniarkę w domu, wreszcie chodzi o – pozbycie się starca z wyraźną ulgą.

To, co Świdorski zaledwie zaznaczył w opowieści o rodzinie, w której żaden z członków nie pamiętał, do jakiego domu starców został oddany dziadek, wyraźnie wyartykułował Hubert Klimko-Dobrzaniecki w *Domu Róży*. Miejscem ostatecznego rozpadu więzi międzyludzkiej jest dom starców na Islandii. W tym dostatnim kraju, żyjąc w komfortowych warunkach, żyje się samotnie, być może prawie całkowite odosobnienie w tym dobrobycie wymusiły na Islandczykach taką postawę życiową. Pustki na ulicach i zięjące brakiem życia blokowiska ukazują przerażającą, wszechobecną samotność, której – co trafnie zauważa Joanna Bielas – faktycznym uosobieniem są jednak starszki umieszczeni przez własne dzieci w domu starców<sup>33</sup>. Bezużyteczni, bezproduktywni starcy, potrzebni tylko jako posiadacze emerytur, współtworzą zupełnie nowy typ rodziny, okazuje się bowiem, że to, co ich spotkało jest naturalnym, całkowicie normalnym etapem w życiu; porzucenie bliskich w domu starców to właśnie kolej życia. Zauważa to Hubert, bohater i narrator książki Dobrzanieckiego:

Teraz rodzina to wspólne spłacanie pożyczek, wspólne płacenie rachunków i swoje, wspólne i nie swoje dzieci, zapracowani rodzice, ojcowie dorabiający na nadgodzinach, bo ciągle więcej tu pracy niż rąk do pracy. A potem dzieci cię nie znają i umieszczają w takiej instytucji, podpisują dokument eutanazyjny, bo za długo żyjesz i potrzebna twoja forsa na spłacenie do końca wielkiego jeepa. A jeśli się jeszcze nie zdecydowali, że uśmiercą cię przed Gwiazdką, to może przyjdą do ciebie w niedzielę i będą, zaraz po otwarciu drzwi, po połknięciu pierwszego powietrza nasyconego amoniakiem, myśleli o natychmiastowym wyjściu, ucieczce przed sobą, obrazem siebie samego za kilkadziesiąt lat. Ojciec leży w łóżku, syn co chwilę wychodzi na zewnątrz na papierosa, błądzi z kubkiem kawy po różnych oddziałach, aby tylko odklepać te dwie godziny i uciec. (DR 35-36)

Niemożliwość kontaktu, obcość, wreszcie, zauważony przez Mieczysława Orskiego chłód – który wiąże się nie z klimatem, surowym i wyludnionym krajobrazem islandzkim, z atmosferą ograniczającej kontakty międzyludzkie północy, ale właśnie z „owym specyficznym doświadczeniem kontaktu »pierwszego stopnia« ze społecznością ludzi starych, wykluczonych z »normalnego« świata ze względu na swój podeszły wiek, a szczególnie jego nieprzyjemne dla otoczenia przypadłości i fiksacje”<sup>34</sup> – w dojmujący sposób prezentują istotę stosunków międzyludzkich w cywilizowanym nowoczesnym społeczeństwie tworzącym enklawy, nie mieszczące się w kon-

32 Zob. Tamże, s. 242.

33 Zob. J. Bielas, *Europa (Zachodnia) to kobieta*, „Twórczość” 2006, nr 12, s. 114.

34 M. Orski, *Uporczywy ciężar bytu*, „Odra” 2007, nr 2, s. 129.

sumpcyjno-medialnym paradygmacie, których drastyczny obraz nadaje piętno tej opowieści – „opowieści o wykluczeniu ludzi stających przed obliczem pozbawionej majestatu i odzierającej organizm z podstawowych funkcji życiowych śmierci”<sup>35</sup>, gdzie „rodziny dbają, czyli robią wszystko, aby zapomnieć, że ktoś czeka jak małe dziecko. Państwo dba, aby ubezwłasnowolnić jeszcze silących się na wolność, aby nikt nie zadawał niejasnych pytań w sklepach, urzędach” (DR 8). Ciekawej obserwacji dokonuje Czyżak, która widzi w tym miejscu relację między nieświadomą własnej znikomości młodością, a starością, która jest upostaciowieniem konania, usuniętego z publicznej przestrzeni, ukrytego w zamknięciu i odseparowanego od ludzi „normalnych”, a więc umiających jeszcze samodzielnie troszczyć się o swój los<sup>36</sup>. Smutna konstatacja dotycząca jakości życia intymnego i kryzysu rodziny, będącego przyczyną starczej samotności, prowadzi do ujawnienia tragicznego tematu *Domu Róży*. Jest to bowiem problem traktowania Starego Człowieka i starości ubezwłasnowolnionej, uprzedmiotowionej, przede wszystkim zaś odartej z godności.

Na wstępie zaznaczyć jednak trzeba, że islandzkie realia mogą zmylić i uśpić czytelnika. Ma rację Nowacki, który odczytuje dom starców w Reykjavíku jako metaforę, bo *Dom Róży* „to wbrew pozorom bardzo osobista i bardzo polska książka”<sup>37</sup>, a siłą prozy Klimko-Dobrzanieckiego jest uniwersalność. To historia nowoczesnego domu starców widzianego oczyma pielęgniarza-imigranta. Hubert to trzydziestokilkuletni Polak z Dolnego Śląska, niespokojny duch i obieżyświat, który zanim osiadł w Islandii, podróżował po Europie i miał się najróżniejszych zajęć. Żeby utrzymać dopiero co założoną rodzinę, zostaje pielęgniarzem w domu starców w Reykjavíku i w sposób rzeczowy, bez uników opowiada o swojej pracy. Prostota jego języka potęguje to, co w powieści najbardziej przerażające – szokujące relacje i nieludzkie zwyczaje panujące w nowoczesnym domu starców. Praca w zakładzie staje się dla niego codziennym obcowaniem z zapachem moczu, starością, zniedołężnieniem, ale również ze śmiercią, która króluje przede wszystkim na oddziale ostatniego etapu – w trupiarni, „gdzie wszyscy umierają albo za chwilę umrą, a ci, co nie chcą umierać zgodnie z planem, nie dostaną pić przez jakiś czas i też umrą. Wszystko działa według planu” (DR 37). To tutaj śmierć jest wabiona, zapraszana przez rodzinę:

Kiedy psychiatra uzna, że pacjent już nie wykazuje zdrowego rozsądku, a jest bardzo stary lub ma nieuleczalną chorobę, robi się zebranie, z pastorem lub diakoniszą, rodziną, pielęgniarzką przełożoną i lekarzem. Bardzo często rodzina sama prowokuje takie spotkanie, założy jej, żeby się tato nie męczył. (DR 41)

Książka Dobrzanieckiego jest niezwykle sugestywnym studium o umieraniu, w którym śmierć pozbawiona zostaje majestatu, wzniosłości i tajemnicy, sprowadzona jest do czysto cielesnego fenomenu, niemającego nic wspólnego z transcendencją, tutaj życie nie jest bynajmniej

---

35 Tamże.

36 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 95.

37 D. Nowacki, recenzja *Domu Róży* na stronie Instytutu Książki, <<http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-detail,literatura-polska,1852,dom-rozy--kr%C3%BDsuv%C3%ADk.html>> [dostęp: 03.06.2015].

najcenniejszą wartością, a, jak widać, cicha eutanazja to zjawisko powszechne. Rodzina przenosi odpowiedzialność za decyzję w sprawie starca na uczonego, znającego tajemnice zdrowia i cierpienia, który lepiej niż ktokolwiek wie, co należy czynić w takiej sytuacji<sup>38</sup>. Bardzo ironicznie cały ten mechanizm opisuje Daria Weps:

Kochane dzieciaczki, które potrzebują gotówki na spłatę nowego jeepa, podpisują dokument eutanazyjny, stają się tym samym uzurpatorami życia i śmierci własnych rodziców. Ponadto [...] zabija się ich „strzałami z morfiny”, a umierać mogą wyłącznie między ósmą a szesnastą, bowiem pastor jest urzędnikiem państwowym i pracuje tylko osiem godzin<sup>39</sup>.

Ta jednoznaczna w zasadzie opowieść narratora *Domu Róży*, tak problematyczna dla Nowackiego, że wszelkie komentarze do niej z góry określa mianem banałów „o współczesnej cywilizacji Zachodu, która w haniebny sposób odczarowała misterium śmierci, a z umierającego człowieka uczyniła kłopotliwy przedmiot”<sup>40</sup>, oczywiście, nieomal sama się interpretuje, nie znaczy to jednak, że refleksja czytelnicza jest niepotrzebna i skazana niejako na porażkę. Problem, który opisuje Dobrzaniecki, a także specyficzny humor i styl autora, na który zwraca uwagę Weps w swojej recenzji – będący bezpretensjonalnym, bezlitosnym i pozbawionym cienia emocji opisem procedur uśmiercania pensjonariuszy i sposobu ich traktowania, sprawiającym, że „momentami relacja z domu starców urasta do granic upiornej groteski”<sup>41</sup> – warte są namysłu z tego powodu, że nie śmierć, ale właśnie starość poddawana jest tutaj potrójnemu wykluczeniu: hospicjum przestaje być domem w znaczeniu budynku, w którym się mieszka, czy jest się u siebie, staje się natomiast przedsiębiorstwem, więzieniem i obozem, zawsze zaś zbiurokratyzowanym.

System biurokratyczny, który zawładnął rzeczywistością szpitalną, a więc także hospicyjną, jak twierdzi Ariès, swoją siłę czerpie z dyscypliny, organizacji i anonimowości. Prowadzi to do powstania nowego wzorca umierania zmedykalizowanego, śmierci szpitalnej stającej się określonym *style of dying*<sup>42</sup>. Ten zbiurokratyzowany model, oparty na planie działania i bezdusznym respektowaniu wszelkich zaleceń, znosi każde niespodziewane działania i degeneracje, którymi są w tym ujęciu życzliwość i troska. Biurokratyzacji i formalistycznego traktowania nie da się już oddzielić od działalności domu starców, poprzez swoje nieludzkie wynaturzenie stają się Arièsowskim *management of death*. Świadkiem bezdusznego planowania i zmuszania starszych osób do podporządkowania się temu, co w konsekwencji prowadzi do działania przeciwko tym ludziom, jest Hubert:

Po obiedzie była przymusowa podróż do ubikacji. Siedział biedak na muszli, aż coś zrobił, przymus dotyczył tych z rannej listy, którzy nic nie zrobili. Jak po godzinie niczego

38 Zob. P. Ariès, dz. cyt., s. 262.

39 D. Weps, *Dom śmierci, dom życia*, „Opcje” 2006, nr 2, s. 83.

40 Zob. D. Nowacki, *Dom Róży. Krysuwik, Klimko-Dobrzaniecki Hubert*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,3161833.html#ixzz1tJtbTqB2>> [dostęp: 03.06.2015].

41 D. Weps, dz. cyt., s. 84.

42 Zob. P. Ariès, dz. cyt., s. 262.

nie oddał z siebie, to mu pomagano, wpychając do odbytnicy czopki na przeczyszczenie i znowu czekano, aż coś stworzy. Nie było wyjątków, każdy coś oddał. Potem wszystkich kładziono do łóżek na wypoczynek po obiedzie. I znowu wszyscy zaczęli się snuć [...] aż przychodziła trzecia godzina i wyjmowano wszystkich z łóżek, zmieniano posikane pieluchy i wieziono do jadalni na ciastko i kawę. Wpychano im to na siłę i wywożono znowu do sali telewizyjnej. A potem była godzina czwarta i nowy raport dla tych, którzy przyszli na popołudniową zmianę; i do domu. (DR 18)

Śmierć nie należy już do umierającego, starość nie jest własnością starzejącego się – czasem przecież bardzo dotkliwie i brutalnie – człowieka, oba te zjawiska są zarządzane i organizowane przez biurokrację, która mimo swojej kompetencji i – co jest pobożnym życzeniem Ariès'a – humanitarności, traktuje umierającego jako swoją własność, co więcej, ta własność w imię dobra ogółu powinna sprawiać jej jak najmniej kłopotu: „społeczeństwo w swojej mądrości wytworzyło skuteczne środki obrony przed codziennymi dramatami spowodowanymi śmiercią, by żadne emocje ani przeszkody nie zakłócały realizacji jego zadań”<sup>43</sup>. Hubert na własne oczy oglądając wszystkie etapy pracy przy zniedołężniałych starcach, jak również samemu partycypując w tych działaniach, wcześniej zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że trafił do ośrodka działającego nie tyle jak przedsiębiorstwo, ale jak fabryka. Tak wygląda scena kąpieli przy pomocy mechanicznych urządzeń:

Karen, trzymając w dłoni pilota, zaczęła sterować Jósafatem i zbyt wysoko go podniosła, tamten zaczął sikać ze strachu, ale Karen jak zawodowy operator dźwigu jechała z ładunkiem i zaczynała go zanurzać w wodzie. [...] Ta kąpiel wyglądała raczej na bardzo szybkie odmakanie. Jósafat miał na swoim ciele masę bąbelków, pewnie polała go tylko szybko mydłem w płynie i nawet nie starała się splukać. To było logiczne, źle splukany dziadek bardzo ładnie pachniał, co sprawiało wrażenie dokładniej kąpieli. Karen zauważyła zdziwienie na mojej twarzy, ale ona była zawodowcem w tych sprawach. Co się tak patrzysz, rzuciła bez emocji, tak trzeba, inaczej się nie da, jak poznasz pensjonariuszy, sam wyczujesz, co będziesz mógł dla nich zrobić. Dziadek po wylewie, który nie mówi, powinien być załatwiony szybko, on już nikomu nic nie powie, a dokładniejszą higieną powinni się zająć na jego piętrze, nam nic do tego. Przecież mamy wykąpać 16 osób, jak sobie to wyobrażasz? To jest fabryka, ja to wiem, ty też szybko się o tym przekonasz. (DR 32-33)

Narratorowi, który nijak nie może przyswoić sobie takiego sposobu traktowania podopiecznych przychodzi z pomocą jedna z pielęgniarek, to pocieszenie traktować należy jednak za nieco groteskowe, bowiem w żaden sposób nie łagodzi ono zdziwienia Huberta i nieodpowiedniości praktyk, których stał się częścią. Wyraźnie pokazuje jednak coś innego, mianowicie to, jaką wartość, właściwie: bezwartość, mają ludzie starsi:

Karen mówiła, żebym się nie przejmował poziomem usług, tym ludziom już właściwie nic nie potrzeba, kąpiel raz w tygodniu to też wyłącznie formalność, bo gdzie oni się mają ubrudzić, jak prawie się nie ruszają, nigdzie nie wychodzą, a podstawowa higiena powinna być zapewniajana rano i wieczorem na oddziałach. (DR 33)

---

43 Ariès przywołuje w tym miejscu słowa S. Levine'a i N.A. Scotch'a (Tamże, s. 264-265.).

Obniżenie rangi człowieka starego, który nie ma żadnych potrzeb, staje się obojętnym przedmiotem procesów fizjologicznych i uzależniony jest od zewnętrznego planu działania, prowadzi Huberta w linii prostej do skojarzenia hospicjum z więzieniem. Planowanie i bezrefleksyjne wykonywanie poleceń będące, choć nie tylko, domeną przedsiębiorstw, przeistacza się powoli w refleksji narratora w dyscyplinę i rygor, w atrybuty więziennictwa. To spostrzeżenie nie może dziwić, wszak Ariès zaznaczał, że szpitalna dyscyplina, a przecież hospicyjny mores jest tego jeszcze wyraźniejszym przykładem, wzorowana jest na więziennej<sup>44</sup>. Główny bohater *Domu Róży* zaczyna coraz wyraźniej dostrzegać pewną niespójność, rysę na tym idealnym systemie, pęknięcie, dzięki któremu rośnie podejrzliwość i niezgoda:

Starcy, wszyscy niby czyści, ubrani, ogoleni, staruszki umalowane, z nakręconymi na wálki włosami, ale jak postaci wycięte tępymi nożyczkami z kartonu, niedokładnie wycięte rękami małego dziecka. Nostalgia była w ich oczach, strach, tęsknota, tęsknota za śmiercią. Zwisające policzki, opadnięte powieki, sine ręce, opadające z wózków bezwładne nogi... Wszystkich ustawili pod ścianą jak do raportu w ośrodku karnym. (DR 15-16)

Starcy nie mogą czuć się w domu starości jak u siebie z prostego powodu, są tu przecież więzieni, ubezwłasnowolnieni już przy podejmowaniu decyzji o ich losie, codziennie doświadczają tego, że ich chęć nie ma znaczenia, już nie istnieje. Miejsce w którym się znajdują, przedsiónek śmierci, jak zauważa Czyżak, jest najczęściej piekłem nie tylko odrzucenia, wykluczenia, wygnania poza granice prawdziwego życia, ale i przedwczesnego skazania na nieistnienie<sup>45</sup>. W *Domu Róży* to nieistnienie odnosi się przede wszystkim do relacji starców ze światem, który rośnie poza murami ośrodka, dla „normalnej” rzeczywistości oni już nie istnieją, co najwyżej mogą stać się – od razu przecież usprawiedliwianym – wyrzutem sumienia. W hospicjum narażeni są jednak na to, że ich istnienie zmienia status, przestają być traktowani osobowo, podchodzi się do nich nie-ludzko, jak do nie-ludzi. Podkreśla to także autorka *Na starość*:

I dogorywający, i zmarli w przestrzeni domu starców przestają być w istocie ludźmi, niezależnie od tego, po której stronie granicy się znajdują, okazują się niepotrzebną nikomu, zbędną, już straconą dla życia częścią zniszczonej, zużytej materii<sup>46</sup>.

Podążając za tą sugestią, logiczną i niejako narzucającą się, można dojść do wniosku śmielszego niż ten autorstwa Arièsa i Huberta. „Domownicy” zostali wydzieleni spośród innych ludzi tylko z powodu swojego wieku, przechodząc na stronę starości, przeszli tę nienaruszalną granicę, do której nie mają już dostępu. U Dobrzanieckiego to też granica między mieszkańcami oraz pracownikami, ubezwłasnowolnionymi podopiecznymi a dzierżącymi władzę nad ich istnieniem opiekunami, dlatego Czyżak uważa, że „czas pomiędzy rzeczywistą aktywnością a ostatecznym ubezwłasnowolnieniem przez starość jawi się jako okres, który powi-

44 Zob. Tamże, s. 241.

45 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 100.

46 Tamże, s. 95.

nien być ćwiczeniem cierpliwości, zgody na upokorzenia, na oddzielenie szczelnym murem od świata aktywnych, wolnych, niezależnych ludzi<sup>47</sup>. Hospicjum, będące wydzieloną przestrzenią, w której panuje zupełnie inny porządek, a stosunek do starszych jako do ludzi zostaje zniesiony, pozwala je nazwać obozem, choć Giorgio Agamben z pewnością dodałby: koncentracyjnym. Według włoskiego filozofa obóz rodzi się nie ze zwyczajnego prawa, ale ze stanu wyjątku<sup>48</sup>, którym z pewnością jest – na tle kultury młodości – starość, okazuje się bowiem, że istotą obozu jest „materializowanie stanu wyjątkowego i wynikające z tego tworzenie przestrzeni, w której nagie życie i norma znajdują się na progu nieodróżnialności”<sup>49</sup>. To, co mieści się w tym definicyjnym rdzeniu pozwala widzieć obóz za każdym razem, gdy powstaje taka struktura, niezależnie od natury odstępstw, które są w jej ramach popełniane; w hospicjum tym odstępstwem, a właściwie – używając terminologii Agambena – przestępstwem, popełnionym na ludzkości, jest starość. Tak oto wygląda charakterystyka obozu:

Należy [...] przyjrzeć się paradoksalnemu statusowi obozu jako przestrzeni wyjątku: jest on skrawkiem terytorium, który zostaje wyłączony z normalnego porządku prawnego, ale przez to nie jest po prostu przestrzenią leżącą na zewnątrz. To, co jest w nim wyłączone, jest – zgodnie z etymologicznym sensem terminu „wyjątek” – wyjęte, włączone poprzez własne wyłączenie. To, co tym sposobem jest przede wszystkim ujęte w porządku prawnym, to sam stan wyjątkowy. Stan wyjątkowy jako „zamierzony” inauguruje nowy paradygmat prawno-polityczny, w którym norma staje się nieodróżnialna od wyjątku. Obóz jest strukturą, w której stan wyjątkowy – a na decyzji co do jego wprowadzenia opiera się suwerenna władza – obowiązuje normalnie<sup>50</sup>.

Za znaczący fakt Agamben uznaje to, że obozy pojawiają się wraz z nowymi prawami o obywatelstwie i wynaradawianiu obywateli<sup>51</sup>, negatyw hasła „wolność, równość, braterstwo” odpowiedzialny za okrucieństwo XX-wiecznych totalitaryzmów, prowadzący w linii prostej do podziałów na lepszych i gorszych, godnych i tych, którym się zabrania, a także do wykluczeń, w odniesieniu do starości oznacza – bardzo przecież specyficzne – „wynarodowienie” starców, które polega na ich „wyczłowieczeniu”. Towarzyszy temu spostrzeżenie Czyżak, która w wyrazie lęku przed upadkiem w starość kojarzoną z rozpadem, degradacją i zagładą widzi to, że „niemal niepostrzeżenie w ciągu ostatnich dwóch dekad domy starców zmieniły się w obozy starców”<sup>52</sup>. Starość, wyłączona z normalnego porządku życia, pozbawiona statusu naturalnego etapu w życiu człowieka, musiała zostać ponownie zagospodarowana i włączona w nienormalny porządek, który stanowiąc „tam” zawsze wyjątek, „tu” jest regułą. Zachwianie ładu, w którym wyjątek, stając się regułą, ciągle przecież pozostaje wyjątkiem, doprowadza do sytuacji nie-do-pomyślenia w „nor-

47 Tamże, s. 97.

48 Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posł. opatrzył P. Nowak, Warszawa 2008, s. 228.

49 Tamże, s. 238.

50 Tamże, s. 232.

51 Zob. Tamże, s. 239.

52 A. Czyżak, dz. cyt., s. 101.

malnym” życiu, dlatego inicjacja, którą przechodzi Hubert – nie tylko ze względu na pierwszy dzień w nowej pracy, gdzie obowiązują określone reguły i normy zachowań, ale przede wszystkim z powodu trafienia do świata, który, rządząc się regułami będącymi rewersem tego, co właściwe, honoruje to, czego się „nie powinno” – jest tak dotkliwa dla narratora. Nie dziwi zatem, że bohater *Domu Róży* musi nauczyć się form przetrwania w tym świecie, zachowując się z początku tak, jakby został wchłonięty do zupełnie innej rzeczywistości:

- Ty, nowy, nie słyszysz, boisz się gówna, czy nie? – powtórzyła głośniejszym głosem. Nie rozumiem, odpowiedziałem. Zaraz zrozumiesz i poczujesz. Musimy iść i przebrać Guđmundura, bo nawalił w pieluchę, a ja cię mam nauczyć, jak to robić. [...]

W małym pokoiku pachniało kupą. Na łóżku postawionym przy ścianie leżał zwinęty bordowy koc, pod nim człowiek, stary człowiek. Wychylał spod tego bordo siwą głowę jak mały gołąbek, który ze strachem spogląda w niebo, spogląda i sprawdza, czy jastrząb nie nadlatuje. Widziałem jego wystraszone oczy, oczy małego chłopca, który nie chcąc podpałił stodołę. Bał się, bał się i nic nie mógł zrobić, bo łóżko było zablokowane z obu stron podnoszonymi zaporami, to pewnie po to, aby w nocy nie spadł, aby nie przyszło mu do głowy wyfrunąć z gołębnika.

- Spuść zapory – powiedziała rozkazująco Grubaska. – No co, znowu się zesraliśmy, Guđmundur – zagadała od niechcienia. Staruszek nic się nie odzywał, czekał. Zaczęła wolno i z namaszczeniem wkładać gumowe rękawiczki. [...] Wyglądała jak morderczyni, oprawca hitlerowski, który zaraz rozpocznie doświadczenia na ludziach. [...] Z nowymi zawsze tak, no rusz się, zakładaj, ja tu nie mam zamiaru siedzieć dwie godziny, to nie jest wszystko, co mamy dzisiaj zrobić, jeszcze trzeba kilku ubrać, nakarmić. No, szybko, szybko. [...]

Umyj go teraz. Dokładnie dupę w środku, potem pod jajami wymyj, przetrzyj nogi i plecy, tam gdzie jest najbardziej osrane, dobrze go tym spryskaj, to nie będzie śmierdział, nie ma się co grzebać, on i tak jutro idzie do kąpieli. Ja teraz muszę wyskoczyć na papierosa, jak wrócę, to ci go pomogę ubrać. (DR 12-14)

Hubert doświadcza tego, co wypchnięte poza margines akceptowalnego świata: zapachu i widoku ekskrementów, choroby, cierpienia, wreszcie niemożności poradzenia sobie z własną ułomnością. Nie to jednak jest dla czytelnika najbardziej odrażające, dużo trudniejsze do zaakceptowania jest zachowanie Grubaski, nie tyle jednak jej obojętność, co oschłość, wulgarność, epatowanie wyższością. Guđmundur, staruszek, przedstawiony jest jako przestraszony mały chłopiec, który przewinił – ale nie chcąc – i teraz tym bardziej żałuje, jako uwięziony w klatce gołąb, który skazany jest na niewolę. To właśnie jest u Dobrzanieckiego najmocniejsze: kontrast w ukazywaniu tragedii starości, jaką jest niemożność wykonania najprostszych czynności higienicznych, i stosunku pracowników hospicjum do starych ludzi. W „normalnym” porządku zachowanie Grubaski jest niemożliwe, dlatego narrator widzi ją jako morderczynię, jako oprawcę hitlerowskiego, który przygotowuje się do eksperymentów na ludziach, w domu starości – to norma, codzienny obrazek.

Pozornie nieszkodliwe miejsce, jakim jest hospicjum, wyznacza w rzeczywistości przestrzeń, w której normalny porządek zostaje faktycznie zawieszony i w którym to, czy wydarzają się okropności, czy nie, nie zależy od prawa, ale – jak przekonuje Agamben – wyłącznie od „ucywilizowania i zmysłu etycznego” pielęgniarki, tej hospicyjnej policji, która prowizorycznie działa

tu jako suwerenna władza<sup>53</sup>. Opiekunom wolno w domu starości właściwie wszystko, bo to oni tworzą tu normę, ład w hospicjum jest kwestią *stricte* wolicjonalną, do tego, by coś się wydarzyło nie jest potrzebna kodyfikacja, dlatego staruszków wykorzystać można w najróżniejszy sposób, czego dowodem jest historia Heiðara, najbardziej – jeśli tylko można w tej nie-ludzkiej rzeczywistości poddać go „normalnej” moralnej ocenie – odrażającego sanitariusza:

Miałem zastępstwo na popołudniowej zmianie na jego [Jensa – Duńczyka, który Heiðarowi „życie złamał” – C.R.] oddziale, a on miał przyjść na nockę, dobrze o tym wiedziałem, wcześniej sprawdziłem w grafiku, zanim zgodziłem się na zastępstwo. Pomyślałem sobie, że mu teraz odpłacę. Przetrzył wszystkich dziadków, jak najdłużej się dało, dałem im kupę jedzenia na kolację, a potem wszystkich posadziłem przed telewizorem i puściłem Fear Factor, pewnie znasz ten program, wiesz, jak Amerykanie żrą robaki i inne ohydztwa, a potem skaczą z mostów albo ich podtapiają i ratują [...] Nic, widziałem, jak dziadkowie prawie srają w portki ze strachu. Podładowałem ich maksymalnie, a potem rozebrałem i 20 minut przed przyjściem tego ścierwa zaaplikowałem dziesięciu pensjonariuszom, tym którzy wyglądali na najbardziej wystraszonych, podwójne czopki na przeczyszczenie i położyłem na boku, aby opóźnić efekt. [...] I co ty na to? (DR 22-23)

Całą zaistniałą sytuację narrator, zazwyczaj wszakże powściągliwy, kwituje tylko krótką obserwacją: „Widziałem dumę na jego twarzy, nastrój poprawił mu się zdecydowanie” (DR 23). Specjalny status obozowej przestrzeni hospicjum pozwala niegodziwemu pielęgniarzowi na całkowitą bezkarność, zostaje on zwolniony dopiero za kradzież morfiny w tabletkach z magazynu z lekami, którą później z ogromnym zyskiem sprzedawał, ale ta sytuacja przecież nie rozgrywa się już w przestrzeni wyjątku. W trakcie swojej pracy dopuścił się jeszcze wstrętniejszego zachowania, które – i tutaj ma rację Nowacki – komentuje się samo. Tak to wyglądało z perspektywy Huberta:

Wszedłem do pokoju bez pukania. Zastąpiłem Heiðara rąbiącego w tyłek pensjonariusza. Byłem w szoku, nie wiedziałem, co zrobić, nie wiedziałem, co powiedzieć, stałem wpatrzony, w życiu nie wyobrażałem sobie takiej sceny. Heiðar syczał i jakby nie zwracał na mnie uwagi, [...] dokończył, wyjął z niego oślizłego kutasa, jeszcze z ubitą pianką, pewnie mieszkanką nasienia, żelu do penetracji i czopka na rozwolnienie. Założył pieluchę Dagbjarturovi i wciągnął mu spodnie, przewrócił na plecy i z namaszczeniem poprawił mu poburzone włosy. Potem pocałował go w usta i podszedł do mnie, zapinając sobie rozporek. (DR 53-54)

Ta scena jest tragiczną kwintesencją bezgranicznych możliwości, które mogą się wydarzyć w przestrzeni, gdzie zawieszony został właściwy porządek, nic więc dziwnego, że narrator nigdy w życiu nie wyobrażał sobie takiej sceny. Nie przyszło mu to do głowy, dlatego że to wydarzenie nie mieści się w żaden sposób w systemie prawa, jeśli jednak wydarzyłoby się w normalnym świecie, będąc ciągle nie-do-pomyślenia, zostałoby z pewnością napiętnowane jako czyn odrażający, haniebny i niehumanitarny, tutaj – to tylko działanie sanitariusza, któremu wolno, sanitariusza, którego powstrzymać może tylko własna niechęć do popełnienia czynu. Z pewnością nie przyszło mu to do głowy także z tego powodu, że Hubert – w nieokreślony sposób – wymyka się wszystkim

<sup>53</sup> Zob. G. Agamben, dz. cyt., s. 238-239.



szczeblom wykluczenia starców, nie może zaakceptować żadnego z nowych porządków, ani zbiurokratyzowanego, ani więziennego, ani – najbardziej – obozowego. Być może barometr moralny narratora wynika z tego, że nie pochodzi z Islandii – kraju obojętności i, jak chciał tego Orski, „chłodu”, dla niego hospicjum nie jest i nigdy nie będzie naturalną koleją życia; być może jednak jego etyczne zachowanie powodowane jest kategorycznym brakiem akceptacji dla hospicjum jako strefy wyjątku, jako przestrzeni, w której – jeśli jest się pielęgniarzem – można wszystko. Mizuro w swojej recenzji twierdzi, że zdystansowanie się narratora, a dzięki niemu także Dobrzanieckiego, do bezwzględnych reguł panujących w zakładzie widać najlepiej w poetyce groteski i grubej kreski<sup>54</sup>. Hubert nie zgadza się na taki porządek jeszcze w inny sposób – zauważa to także Bielas, która widzi, że w swym serwilizmie narrator stara się zachować szacunek do siebie, postępując godnie z pensjonariuszami, bez względu na to, z kim ma do czynienia<sup>55</sup> – mimo że jego opisy są bardzo ubogie i często wstrzymuje się od ocen, to jego niezgoda najbardziej widoczna jest w sposobie w jaki sam odnosi się do pacjentów, przede wszystkim zaś do pierwszego z nich – Guðmundura:

Zostałem sam na sam z człowiekiem, nawet nie wiem, kim był, co robił w życiu, nie miałem pojęcia, czy mnie rozumie, jakie szkody uczynił wylew, jakie szkody czynią mu każdego dnia, czy cokolwiek pojmuje [...] czułem, że było mu strasznie głupio, że chciałby pomóc, ale się nie może ruszyć. Umyłem go najdokładniej, jak potrafiłem, jak własne dziecko, jakbym siebie samego umył. Płakać mi się chciało, próbowałem sobie wyobrazić siebie w takiej sytuacji. Przecież zawsze można tak skończyć. (DR 14-15)

I za chwilę, już przy posiłku:

W jadalni czekał mój staruszek. Usiadłem na krześle, w rękę trzymałem talerz z bardzo rozgotowaną owsianką. Z trudem otwierał usta, był głodny, ale nie miał sił, często robiłem przerwy, wlewałem w niego sok pomarańczowy z kubka ze specjalnym dzióbkiem, przełykał, a potem się krztusił. Oczy łzawiły, ciężko oddychał, a kiedy był najedzony albo już dalej nie mógł znieść tego upokorzenia, wypluwał, przestawał przełykać. Wytarłem mu usta papierowym ręcznikiem. Wszyscy czekali na nas. Byliśmy najwolniejsi. (DR 16)

Relacja narratora z Guðmundurem zapowiada niejako przełamanie takiego obrazu hospicjum, który umożliwia skojarzenie go z fabryką, więzieniem i obozem. Tym ukojeniem dla czytelnika wkraczającego w nieludzki świat domu starców staje się tytułowa Róża. Hubert – po kilku miesiącach pracy w ośrodku – dociera na ostatnie piętro domu starców, do „Państwa Dach”, miejsca zarezerwowanego dla najzamożniejszych pensjonariuszy, gdzie każdy z nich ma zapewnioną osobną kawalerkę, lepsze jedzenie, codzienne wizyty lekarskie i inne luksusy. To tutaj poznaje ociemniałą Różę – mieszkająca w ekskluzywnej części domu dzięki wysokiej wygranej na loterii – zupełnie inną od pozostałych starców:

54 Zob. M. Mizuro, *Śmierć na każdym piętrze*, „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 32.

55 Zob. J. Bielas, dz. cyt., s. 115.

Róża. Kochana Róża. [...] Szefowa powiadomiła mnie pierwszego ranka, że Róża została mi przydzielona, powiedziała, że mam być dobry i miły, bo to ktoś bardzo wrażliwy i całkowicie świadomy, że muszę uważać, co i jak mówię, jest niewidoma, ale jakby wszystko widziała, powiedziała, że sam się przekonam. (DR 104)

Pomimo swego kalectwa nie wymaga ona takiej opieki, jak reszta pacjentów, w oczach Huberta staje się postacią zmytyzowaną, dzięki niej narrator, jak zauważa to Mizuro, znajduje punkt zaczepienia, bo Róża jest dla niego upragnionym mitem, dlatego jest jedyną pensjonariuszką, której biografia została w *Domu Róży* opowiedziana, to jedyna pełna ludzka historia<sup>56</sup>. Tytułowa bohaterka jest także uosobieniem kobiecości i mądrości nietkniętej przez czas:

Pomagam jej wejść do wanny, kładzie się w niej, odpoczywa, jest piękna, ciało staruszki też potrafi być doskonale. Zachowała proporcje, zmiany hormonalne nie odebrały kobiecości, łono nie jest łyse jak u innych, jej ciało jest idealnie gładkie, białe, bez najmniejszej krostki, powłoki brzucha naciągnięte, to pewnie przez to, że nigdy nie rodziła, pępek malutki, głęboki, piersi nietknięte, ciągle oczekujące na usta dziecka, może kiedyś, w następnym życiu... (DR 110)

Róża jest zupełnie inna, prezentuje utęskniony porządek panujący poza murami hospicjum, jest „wielka”, budzi poważanie nie tylko ze względu na wiek, mądrość i pełną sprawność umysłową – czym różni się od wszystkich mieszkańców domu opieki – ale przede wszystkim emanuje witalnością, która zachwyca. Choć w sensie fizycznym nikomu nie dała życia, to pomaga żyć Hubertowi, odnajdującemu dzięki niej sens istnienia<sup>57</sup>. Róża dla narratora jest punktem zaczepienia i zadomowienia, dzięki niej może poczuć się w odległej Islandii jak w domu. W tym miejscu tytuł – *Dom Róży* – odkrywa swoją dwuznaczność, z jednej strony chodzi tu o zadomowienie w Islandii, przyjęcie imigranta przez Islandkę do swojego kraju, z drugiej – całkowite przełamanie hospicjum jako miejsca nie-ludzkiego, bo dla Róży jest to naprawdę dom, który sama sobie wybrała.

Tak naprawdę jednak, choć dla narratora ma to ogromny wpływ, w całościowym oglądzie hospicjum, historia Róży nie robi różnicy, a jej status w powieści jest wynikiem silnej relacji z Hubertem, także tego, że jest ona ponadprzeciętna, wyjątkowa. Nie ma wszak możliwości, by jej jednostkowa historia wpłynęła na powszedniość domu starców i powszechność praktyk wewnątrz budynku. Stary Człowiek w umieralni pozostanie na zawsze obcy, bo nie ma go w domu, wśród bliskich – jest w zakładzie i umiera, żeby w jakikolwiek sposób zbliżyć się do niego trzeba wykonać zwiększony wysiłek, w pierwszym rzędzie będzie to fizyczne pokonanie odległości, później – przybliżenie emocjonalne, uczynienie umierającego mniej obcym. Nie jest to jednak ani łatwe, ani pożądane, zdecydowanie częściej wybieraną praktyką jest zrzucenie odpowiedzialności na instytucje specjalizujące się w takim zakresie opieki, zwiększa to zaś jeszcze bardziej dystans. Oddanie kogoś bliskiego do takiego ośrodka powoduje, że automatycznie staje się on bar-

<sup>56</sup> Zob. M. Mizuro, *Śmierć na każdym piętrze*, s. 32-33.

<sup>57</sup> Zob. Bielas, dz. cyt., s. 115.

dziei odległy, trafił przecież do miejsca, w którym znajduje się wszystko to, co zostało zepchnięte z „normalności”: cierpienie, śmierć, smród, ekskrementy. Trafił w końcu do miejsca nie-normalnego, gdzie wyjątek stał się obowiązującą normą, sam traktowany jest nie-ludzko, bo znajduje się w przestrzeni, która nie przewiduje obecności „normalnego” człowieka, a więc człowieka po prostu. Znajduje się przeto w zupełnie innym świecie, w alternatywnej wersji rzeczywistości, której nie sposób zrozumieć i zaakceptować, jeśli chce się ją rozpatrywać w świetle wartości znajdujących się po tej stronie. Dlatego tak bardzo ta rzeczywistość dziwi, dlatego tak trudno jest w niej wytrzymać – pokazują to przecież opowiadane przez Huberta historie bliskich, odwiedzających swoich starych krewnych – to obce miejsce przelewa swoją obcość na wszystkich, którzy znajdują się w jego obszarze. Być może obcość jest tu wartością, nie jest to przecież obojętność, ale – bardzo kłopotliwa, często nie do zniesienia, niechciana i wprowadzająca niepokój – relacja, jakiś ślad zależności, jedyny wybór, jedyna możliwość. Jedyny związek na jaki nas stać.

# Stary jako późny

## Czarna rozpacz

**K**onstandinos Kawafis w *Duszech starych ludzi* – wierszu z początku XX wieku – pisał:

W starych, obszarpanych ciałach  
siedzą starców dusze.  
Jakże smutne są te nędzarki  
i jak im cięży nieszczęśne życie, które wloką.  
Jak drżą, by go nie stracić, jakże je kochają,  
oszołomione, rozdwojone w sobie  
dusze, które siedzą – komicznie i tragicznie –  
w swoich skórach, łachmanach<sup>1</sup>.

Podstawowy problem starości, polegający na tym, że w późnym wieku coraz bardziej widoczny jest rozdźwięk między starym, słabym i schorowanym ciałem, a duszą – raz trzymającą się pragnienia życia, innym razem zmęczoną długoletnim wysiłkiem codzienności – pozwala obejrzeć starość już nie w relacji, ale w samotności. Stary Człowiek, odizolowany od innych swoimi przeżyciami i swoim wiekiem, sam musi zmierzyć się z własną starością, nikt nie przyjdzie mu z pomocą, jest tylko jego „obszarpane ciało” i dusza – „nędzarka”. Starość pozostawiona samej sobie, a musi przecież do tego dojść, wymusza na człowieku refleksję, jest bowiem stanem, który wymaga na nowo określenia siebie, własnych potrzeb, najbardziej jest jednak przecuciem nadchodzącego kresu. Rodzi przeto zadumę najgłębszą, nad własną podmiotowością, sensem istnienia, bezlitosną naturą, przemijalnością i statusem własnej sytuacji – jednostkowym bądź uniwersalnym. Nawet bez względu na to, starość jest najbardziej osobistym przeżyciem, dlatego namysł nad nią jest na wskroś prywatny. Z tego powodu Anna Legeżyńska nazywa *Baśń zimową* – esej o starości – Ryszarda Przybylskiego „może jedną z najbardziej osobistych książek tego autora”<sup>2</sup>, nie kryje on bowiem faktu, że osiągnął już stosowny wiek i ten stan jaźni, który zmusza do gruntownego przemyślenia, wcześniej wypychanych ze świadomości, przeraźliwych i wstydliwych kwestii, takich jak uwiąd ciała i upadek ducha w obliczu nadchodzącego kresu<sup>3</sup>. Rozdźwięk między duszą a ciałem, myślą a materią jest dla Przybylskiego najważniejszy – mottem położonym na wstępie jest fragment z *Wieży* W. B. Yeatsa w przekładzie Czesława Miłosza:

<sup>1</sup> K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 15.

<sup>2</sup> A. Legeżyńska, *Baśń z okrutnym zakończeniem*, „Polonistyka” 1998, nr 10, s. 691.

<sup>3</sup> Zob. Tamże.

Co z tym absurdem teraz począc mam –  
Serce, stroskane serce – z tą karykaturą,  
Z moją starością? Tak jest przyczepiona  
Do mnie, jak ciężar do psiego ogona.  
A nigdy bardziej namiętą i górną  
Nie żyłem wyobraźnią, nigdy wzrok i słuch  
Na niemożliwość bardziej nie czekały.

U Yeatsa widać pewną pozytywną myśl, mimo bezsilności marniejącego ciała, wyobraźnia i zmysły czekają na „niemożliwość”, a sama wyobraźnia nigdy nie była „bardziej namiętą i górną”. W *Baśni zimowej* tego nie ma, starość dla Przybylskiego jest jednoznaczna, to tragiczne przekonanie o nadchodzącym kresie, świadomość zbliżającego się nieodwołalnego wyroku, traumatyczne doznanie ludzkiej marności i znikomości istnienia. Esej jest próbą opisania ostatnich, jak pisze Czyżak, skazanych na klęskę, zmagających człowieka z Przeznaczeniem i Naturą, starość – w tym fatalnym wymiarze – pozbawiona jest jakichkolwiek złudzeń związanych z pozytywną kondycją człowieka u kresu<sup>4</sup>. Przybylski pisze:

Stary umysł słyszy ciągle ten sam tryumfalny krzyk ciała: „Ze mnie się począłeś i wraz ze mną się skończysz”.  
W starości bowiem myśl słucha nieustannie odwiecznej pieśni materii: „Jam ciebie zrodziła i ja ciebie unicestwię”. (BZ 14)

Autor *Krzemieńca* przekonany jest, że te dwie siły są ze sobą sprzęgnięte, dlatego kilkadziesiąt stron dalej twierdzi już, że to uwiąd organizmu powoduje wysuszenie umysłu, jednak bez względu na to, który element z opozycji myśl – materia staje się czynnikiem inicjującym, Stary Człowiek nieodwracalnie traci możliwość pracy nad sensem swojego życia, jest starość bowiem nie zwyczajną przypadłością, ale wyrokiem losu, chorobą na śmierć, „stare, schorowane i zmęczone ciało przypomina więc człowiekowi, że wszedł w okres ciągłego lęku. Był czas radości. Jest czas udręczenia” (BZ 34). Dla Czyżak jest to wyraźny sygnał, że starość jest niczym innym jak bolesnym odczuciem uwięzienia w niemożliwym do ukojenia bólu, w nieustającej bezsilności, w dręczącym lęku<sup>5</sup>. Taki dualizm posłuży Przybylskiemu do naszkicowania przykładów najbardziej wyraźnych – pokazujących ogrom spustoszeń, które starość poczyni w umysłach najgenialniejszych: o Kancie napisze, że w siedemdziesiątym piątym roku życia w pełni uświadomił sobie, że nadszedł „mentalny schyłek”, trzy lata później, „stary, słaby i dziecienniasty”, zauważy, że czyta już bardzo wolno, często zapadając w drzemkę. Jego umysł jałowuje, iskra geniuszu w bezwzględny sposób zostaje zgaszona przez starość. Przed starością zdaje się, że nie ma ucieczki, dlatego Przybylski zestawia z Kantem Sokratesa. Okazuje się, że „prawdziwą przyczyną jego niezwyklej decyzji była chęć ucieczki z »wzięcia ciała«, które, zwłaszcza w starości, przyprawia człowieka na ogół o wiele cierpień, niekiedy bardzo strasznych” (BZ 8). Jediną formą ucieczki przed torturami niedołącznej starości jest dobrowolna śmierć, nagły kres może oszczędzić skutków

<sup>4</sup> Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 25.

<sup>5</sup> Zob. Tamże, s. 25-26.

starości: słabego wzroku, złego słuchu, niemożności uczenia się, zapomniania. Jesień życia była dla Sokratesa „zwieńczeniem koszmarnych stron doli człowieczej i okrutną zapłatą za cielesne zaistnienie. Zgroza starości wyznaczała więc granicę, której nie chciał przekroczyć” (BZ 9). Podobnie czyn Sokratesa oceniał Montaigne, zwracając ponadto uwagę, że

starość przynosi nam więcej zmarszczek w mózgu niż na twarzy; nie zdarza się, albo bardzo rzadko, spotkać duszę, która by, starzejąc się, nie trąciła kwasem i stęchlizną<sup>6</sup>.

W innym miejscu dodaje natomiast:

[...] zdaje się, iż w starości dusze nasze podległy są chorobom i ułomnościom dotkliwszym niż za młodu [...]. Nazywamy mądrością zgryźliwość naszego humoru i niechęć do rzeczy obecnych, ale po prawdzie nie tyle zbywamy się błędów, ile je odmieniamy, moim zdaniem na gorsze. Oprócz głupiej i dziecinnej próżności, nudnego gadulstwa, kwaśnych i niespółecznych humorów i zabobonów, i śmiesznej zajadłości na bogactwa wówczas, gdyśmy stracili ich pożytek, widzę, co gorsza, zawiść, niesprawiedliwość i złośliwość<sup>7</sup>.

Do wizji materii rodzącej i pożerającej, przedstawionej na wstępie, Przybylski powraca w kolejnych częściach eseju po to, by w rozdziałach poświęconych odpowiednio, wierszowi Michała Anioła, rozpoczynającemu się od słów *Isto rinchuso come la midolla*; monologowi *Gerontion* Thomasa Stearnsa Eliota; późnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza oraz wierszowi Tadeusza Różewicza, który rozpoczyna się słowami „wicher dobijał się do okien”, dojmująco pokazać jak bardzo zachłanna jest starość, co zabiera ze sobą. Nadrzędny porządek *Eseju o starości* ujawnia się podczas lektury kolejnych szkiców, nie chodzi tu o chronologię, dużo ważniejsza jest utrata złudzeń, co do jakiegokolwiek budującego sensu starości, towarzysząca wszystkim bohaterom<sup>8</sup>.

Właściwe rozważania Przybylski zaczyna od zmagania Michała Anioła ze swoją epoką – Renesans był przecież czasem kultu młodości i zdrowia, toteż starość była przeklinana, otoczona niechęcią i pogardą – przede wszystkim jednak autor przedstawia jego walkę ze starczym znużeniem, pokazuje go jako niestrudzonego artystę, który wbrew bólowi zrywał się z łóżka, by kontynuować swoją pracę. Mimo tego i jemu – geniuszowi – nie udało się zachować myśli i słowa, w nędzy i trywialności swojego starczego ciała zostały one brutalnie zabite. Ta konstatacja, będąca powtórzeniem wcześniejszych refleksji stanowi nie tylko przyczynek do ukazania starości o wymiarach kosmicznych, jako potęgi absorbującej cały świat znajdujący się w zasięgu ręki starca, w tym ujęciu jest ona ponadto niezwykle zaraźliwa, rozprzestrzenia się niczym epidemia, zaś każdy przedmiot znajdujący się w jej zasięgu zostaje skażony i naznaczony nieprzynależnością:

<sup>6</sup> M. de Montaigne, *O żalu* w: Tegoż, *Próby*, T. 3, tłum. T. Żeleński, Warszawa 1957, s. 42. Cyt za: A. Czyżak, dz. cyt., s. 26.

<sup>7</sup> M. de Montaigne, *Próby. Księga trzecia*, tłum. T. Żeleński, Warszawa 1957, s. 24. Cyt za: Tamże, s. 20.

<sup>8</sup> Zob. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 691.

Starość sprawia tedy, że mieszkanie, które było dotąd najprawdopodobniej zwykłą oswojoną przestrzenią, przeistacza się w pewnym momencie w mogiłę. Człowiek zostaje pochowany w ziemi za życia. Nie jest to więzienie. To jest grób. (BZ 24)

Ponad siedemdziesięcioletni Michał Anioł odkrył, że starość jest już tylko wyczekiwaniem śmierci. Zaszył się zatem w swoim mieszkaniu niczym w grobie i opisywał w sonetach niezwykle mu doskwierającą starczą samotność. Najwyraźniej pragnął dowiedzieć się, jak właściwie starość wpływa na myśl o sensie istnienia. Przeświadczony o tym, że starość musi nieść ze sobą coś sensownego, pisał w liście do Luki Martiniego: „Jestem stary i śmierć odebrała mi wszelkie pomysły młodości. I ten, kto nie wie, czym jest starość, powinien cierpliwie oczekiwać jej nadejścia, jako że wcześniej doświadczyć tego nie jest w stanie” (BZ 37), nie uzyskawszy żadnej odpowiedzi, boleśnie przekonał się o tym, że „starość jest niczym więcej jak czasem żalosego tułactwa umysłu między znużeniem i aktywnością” (BZ 40), czasem chorobliwych wzlotów i gwałtownych upadków. Heroiczna walka o ciągłą aktywność przyniosła mu jedynie podwójną obcość, zaś jego mieszkanie, przemienione w grób, otworzyło swoistą perspektywę dla starczej bezdomności, która nie ma swojej przystani, znajduje się bowiem w „żałosnym kącie świata”, drżąc w pełnym trwogi oczekiwaniu na unicestwienie.

Przykład Wielkiego Rzemieślnika pokazuje, że starość, poza zadowoleniem, odbiera także miły stan umysłu, dotychczasową wesołość – *l'alegrezza* – przynosząc w jej miejsce melancholię, która – jak przekonuje Przybylski – stała się na starość radością życia. Melancholia, to Freudowskie „głębokie i bolesne zniechęcenie, ustanie zainteresowania światem zewnętrznym, utrata zdolności do kochania, zahamowanie każdej sprawności i spadek samopoczucia”<sup>9</sup>, już w epoce Renesansu kojarzona była z samotnością nieodległą dziwactwu, chorobliwym geniuszem bliskim obłędu i beczynnością wprowadzającą w odrętwienie, stając się przyczyną największego nieszczęścia starości: wyjałowienia umysłu. Zubożenie i opustoszenie samego „ja”, tak charakterystyczne dla melancholika spowodowane jest nieuświadomioną utratą<sup>10</sup>, w przypadku Starego Człowieka tak bardzo bolesną, bo utratą sprawności ciała i umysłu, przede wszystkim zaś – młodości.

Eliot zanegował przekonanie Michała Anioła, że starość może opisać jedynie człowiek stary. Przybylski natomiast interpretując *Gerontion*, udowadnia, że zanim człowiek umrze, a zatem zostanie obezwładniony przez wielkie zmęczenie, musi jednocześnie doznać katastrofalnego przytępienia zmysłów, które w ostatniej fazie starości – zamiast pasji – oferuje jedynie niepomierną nudę zmęczenia stanowiącego milczący most prowadzący z brzegu życia na brzeg śmierci. Autor *Baśni zimowej* powtarza za Hannah Arendt, że „oczekiwanie na śmierć powinno wprawić umysł w męczące konwulsje, ale w starości zmęczenie, wywołane w dużej mierze idiotycznymi awanturami idei, jest już tak wielkie, że Stary Człowiek zamiera w bezruchu, w rezygnacji” (BZ 67-68). Najbardziej dramatycznym skutkiem otępienia zmysłów jest brak możliwości kocha-

9 Z. Freud, *Żaloba i melancholia w: Tegoż, Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007, s. 147.

10 Zob. Tamże, s. 149.

nia, także cielesnego, za którym stoi oczywiście starość. Starość, „która tym samym jest... – zapytuje Beata Przymuszała – właśnie – czym? Boleśnie przekornym tryumfem materii – niszczonego ciała? Ciała, które przestało służyć, a zaczęło panować?”<sup>11</sup>. Tak o tej sytuacji pisze Przybylski:

Zanim Stary Człowiek umrze, zdrętwienie zmysłów odbierze mu możliwość kochania: pozabawi go dobra, które odślania ludziom piękno świata, radość istnienia, a czasem nawet sens bytowania. [...] Starość przygasza seksualność, bez której nie ma mowy o rozpoznaniu naszej wędrówki przez świat, ponieważ stwarza ona problemy, których rozwiązywanie czyni z człowieka Człowieka. Starość zatrzymuje go nagle w trakcie przechodzenia do następnego stopnia poznania. Starzec, ograbiony z szaleństwa zmysłów, spontaniczności przeżywania, z bezrefleksyjnego doznawania piękna, zostaje nagle wtrącony w niepewność i rozpacz. Zadręcza go myśl, że między nim a Erosem rozwarła się przepaść. Nie wie, jak ma nadal żyć. Wie tylko na pewno, że nie dokochał świata. (BZ 68-69)

Starzec, okradziony z możliwości panowania nad własnym ciałem, dotkliwie ograbiony z sił umysłowych, traci kolejną zdolność – elementarną dla człowieka umiejętność odczuwania, pogłębia się przez to jego bezdomność w świecie, nic nie jest w stanie zrodzić w nim przekonania, że jeszcze należy do tej rzeczywistości, że jest u siebie. Dlatego Jacek Kopciński wątpi w to, czy w tej sytuacji umysł starca – tak sprzęgnięty przeciw z jego umierającym ciałem – ogarnia istnienie w sposób najpełniejszy, czy jest w stanie dać świadectwo czegoś więcej niż tylko własnej degradacji<sup>12</sup>, wszystkie bowiem próby przywrócenia dawnego porządku, doświadczenia namiastki tego, co zostało boleśnie odebrane, skazane są na niepowodzenie. Dlatego rozważania o *Geron-tionie* kończy eseista niezwykle smutną, dobitną konstatacją:

Przedśmiertne obrachunki starca przypominają gaworzenie pijaka. Jakieś bredzenie o niegdyśiejszych rozkoszach podniebienia. Jakiś błazeński katalog bezużytecznych wspomnień. Zimne delirium rozważań o rozwianej mgle. Pasma mętnych odbić w brudnym lustrze. (BZ 73)

Starość odbiera człowiekowi również pogodę ducha: w dorobku autora *Panien z Wilka* interesuje Przybylskiego wewnętrzny spokój, będący przedziwną obsesją ludzi starych znajdujących się w obliczu nastania „czasu umierania”. W arcydzielnej senilnej twórczości Iwaszkiewicza, na którą składają się *Ogrody*, *Mapa pogody* i *Muzyka wieczorem*, poetę nieustannie nurtuje pytanie, jak osiągnąć *serenitas animi*, łagodne uspokojenie, pragnienie pogodzenia ducha ze światem, któremu sprzyja wszechobecna harmonia przyrody i cykliczność bytu. Poeta owładnięty taką oto potrzebą usilnie starał się zachować zalecany przez Senekę „pokój ducha”, ów emocjonalny złoty środek, który utrzymywał reakcje w bezpiecznej sinusoidzie. Autor *Eseju o starości* nazywa taką praktykę wprost „bezcennym idiotyzmem”, Iwaszkiewiczowski opis starości, pełen paradoksów i sprzeczności – podobnie jak próby wcześniejszych artystów, którym poświęcił swoją uwagę Przybylski – okazał się klęską poniesioną przed ducha i ciało.

11 B. Przymuszała, *Bezowocne owocobranie*, „Czas Kultury” 1999, nr 4/5, s. 148.

12 Zob. J. Kopciński, *Głuchnący mędrzec*, „Nowe Książki” 1998, nr 9, s. 49.



Choroby, upokorzenie – wymienia dalej Legeżyńska – utrata konsolacyjnego sensu muzyki, relatywność Boga, wreszcie odkrycie nicości i absurdu u kresu egzystencji – tak skończyło się poszukiwanie „pogody ducha”. Zamiast niej odkrył Iwaszkiewicz to, co przed nim Homer: że stary człowiek jest wysuszoną łądoga, słomą, jałowym ścierniskiem: badylem. Niestety, myślącym badylem<sup>13</sup>.

Autor *Rozhukanego konia* przyznaje, że „to trwale i ciągle poczucie absurdu istnienia, mimo coraz bardziej namiętneho umiłowania świata, sprawiło, że starość zjawiała się przed Iwaszkiewiczem jako Nowa Rzeczywistość. Wieloraka, bolesna i podstępna” (BZ 104). Dla Różewicza ta właśnie starcza rzeczywistość jest równoznaczna z odebraniem życia, to już tylko oczekiwanie na stracenie, chyba dlatego rozdział poświęcony jego wierszowi nosi tytuł *W celi śmierci*, życie z pozoru normalne okazuje się uwięzione w klatce starości, największym zniewoleniu, jakiego doświadczyć może człowiek, dotkliwszym tym bardziej, że niepokojącym także we śnie. Świadomość niemożności ucieczki każe Przybylskiemu dostrzec w twórczości Starego Mistrza brak jakiegokolwiek baśni o Transcendencji, nieobecność mistyki immanencji, jedyną szansą na przetrwanie jest słowo – tylko ono ma możliwość przewyciężyć materię, dlatego esej kończy się słowami: „Układaj tedy słowa w zdania. I pisz” (BZ 133). Żadna to pociecha, skoro

„ja” jest dziełem myślącego ciała, czującej gliny. Na starość chowa się najczęściej w czaszce utyłanej prochem. Staremu Człowiekowi nie można prawić Heideggerowskich mądrości, że jest bytem-ku-śmierci, bo się roześmieje. Prędzej już można mu powiedzieć: „Jeszcze nie teraz”. Byle zdanie to nie było konwencjonalnym pocieszeniem. Stary Człowiek, nawet jeśli jest nadal radosny i twórczy, naprawdę już umarł. Żyje w ziemi i żywi się ziemią. [...] Usta, w których powstają słowa; czaszka, w której kołacze się myśl, pełne są już piachu. (BZ 132-133)

Legeżyńska konkluduje, że w żadnej z artystycznych rekonstrukcji, które pojawiają się na kartach *Baśni zimowej* nie ma prostego rozwiązania sprzeczności<sup>14</sup>, trzeba jednak zauważyć, że język jest pewną pociechą, przecież to właśnie w literaturze Przybylski szuka sposobu obojętności, jeśli nie samej starości, to przynajmniej jej dotkliwych skutków, rozgląda się za słowami, które zdolne byłyby zawrzeć w sobie dręczące autora traumatyczne obrazy i myśli, które przywołuje Czyżak: „grób mieszkania”, „wielkie znużenie”, „zimne delirium”, „absurd istnienia”, „koniec świata” czy „spadanie w nicość”<sup>15</sup>. Stary Człowiek nie ma przecież najmniejszej możliwości, by bezkarnie i z dystansem oddawać się rozważaniom na temat absurdu istnienia i pojęcia nicości, dla niego każdy ruch, najmniejsza myśl, jest powolnym przesuwaniem się ku ostatecznemu zrozumieniu ulotności własnego istnienia, które rozplynie się w śmierci. Przymuszała w opowieści autora *Baśni zimowej* widzi cztery metafory starości, będą nimi: owoc jarzębiny

13 A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 692.

14 Zob. Tamże, s. 693.

15 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 30.

zimą, ostatnie astry, ściernisko i piach<sup>16</sup>, każda w dojmujący sposób wskazuje na różne aspekty tragedii starości, choć może najbardziej dramatyczny jest ten fragment:

Starość to zboże po młócce. Ziarno, owoc życia, zostało już wydobyte. Na klepisku wszechświata leży sucha pognieciona słoma. Zaraz przemieli się ją na sieczkę dla bydła. [...] Łan został ścięty. Dzieci pozbierały nawet pogubione kłosy. Starość jest ryżą jałowizną, którą należy zaorać. Niebawem radło przewróci skiby i czarna niby otwarta mogiła ziemia czekać będzie na nowy zasiew. (BZ 99)

Esej Przybylskiego poświęcony nie tylko życiu i nie tylko literaturze, właściwie poświęcony jest miejscu – jak przekonuje Tomasz Fiałkowski – w którym literatura i twórczość w ogóle w szczególny sposób krzyżują i przenikają się z ludzką egzystencją, stając przed najtrudniejszym zadaniem i – czego bardzo pragnie recenzent – odnosząc „największy może triumf”<sup>17</sup>. Ten splót dwóch rzeczywistości, odmiennych płaszczyzn – literatury i życia – odsłania właściwy cel Przybylskiego, szuka on bowiem w tekstach – co zauważyła autorka *Na starość* – odbicia własnych uczuć i potwierdzenia, że jego jednostkowe przeżycia są częścią powszechnych doświadczeń, większego – właściwie generalnego – porządku. Tworząc *Baśń zimową* autor rezygnuje z postawy badacza i staje się naprawdę Starym Człowiekiem, takim samym, jak dziesiątki innych starych ludzi<sup>18</sup>. Utwór Przybylskiego, jak chce tego Czyżak, można przeto odczytać właśnie jako prywatny projekt radzenia sobie ze starością, osvajanie jej i usiłowanie przezwyciężenia bolesnej bezsilności – dlatego należy powtórzyć pytanie zadane przez Bolesława Faron: „Czy udało się tutaj dokonać konfrontacji własnych doznań, własnych przeżyć, własnych doświadczeń z refleksjami wybitnych europejskich i polskich twórców?”<sup>19</sup>. Takie ujęcie tłumaczy bowiem dobór bohaterów – na wskroś subiektywny i zdradzający intencje autora – w późnej twórczości każdego z nich, Przybylski odnajduje język zdolny przybliżyć doświadczenie starości – tej samej, która stała się jego bolesnym udziałem, „tropi więc nieustannie wszelkie sygnały łączące zapis literacki z osobistym doświadczeniem. Stąd interpretowanie tekstów to nie poszukiwanie zawartej w nich Tajemnicy, lecz słów zdolnych oddać istotę starości – jedyne go przedmiotu zainteresowania”<sup>20</sup>. Najbogatszą częścią tej prywatnej perspektywy jest – pojawiający się dość rzadko i powściągliwy – ton osobisty. Przybylski pisze przecież także o własnych peregrynacjach po warszawskich szpitalach, o obcowaniu ze starością ostatecznie udręczoną:

Kiedy pojawia się kryzys, pan doktor Michał Kapuza zawozi mnie do szpitala rejonowego, gdzie – jak większość rodaków – muszę odleżeć przepisowy tydzień w łóżku ustawionym na korytarzu. [...] Taki korytarz jest właśnie granicą, której nie chciał przekroczyć Sokrates. Noc mija tu na dookólnym tupaniu, płaczu i krzykach bólu, wśród zwożonych tu dziewczyn, przeważnie z przedmieść Warszawy, które „z miłości” podcięły sobie żyły

16 Zob. B. Przymuszała, dz. cyt., s. 146.

17 T. Fiałkowski, *Pochwała zdrowego rozsądku*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 18, s. 13.

18 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 31.

19 B. Faron, *Anatomia starości*, „Nowa Polszczyzna” 1998, nr 4, s. 66.

20 A. Czyżak, dz. cyt., s. 30.

i teraz cierpliwie znoszą wyzwiska pielęgniarek; wśród licznych staruszek, niemych papierowych istot z otwartymi oczyma, pustymi jak wszechświat, i w końcu wśród starców, którzy nie panują już nad własnym organizmem, upokorzeni nie skrywanym obrzydzeniem i powstrzymywaną wściekłością personelu, skądinąd wspaniałego. Nazajutrz dziewczyny wyrzuca się ze szpitala. Starzy ludzie z reguły nie przedostają się na pokoje. W lecznicy doktora Sachsa jest chyba podobnie. „Spacer po szpitalu Beth Abraham – czytamy u Anny Bikont – przez sale i korytarze wypełnione starymi, pokurczonymi ludźmi z niedowładami kończyn, z nieobecnyimi oczyma, uzmysłowił mi dopiero, jak trudno było w nich dostrzec coś więcej poza chorobą, cierpieniem i starością”. (BZ 12-13)

Jaka jest więc w interpretacji dokonanej przez Przybylskiego starość – ten koszmarny mord, ośmieszone cierpienie i spełnienie się losu? Przymuszała proponuje dwie diagnozy, starość będzie potwornością, która „dokonuje się na naszych oczach i... pozostaje niedostrzeżona”<sup>21</sup>, ale starość to także chwila ostrej świadomości – „świadomości własnego ograniczenia: „niedokochania” i „niedopoznania” świata, świadomości strachu<sup>22</sup>. Oba te rozpoznania opisują jednak etap przedostatni starczego doświadczenia, etap ostatni – budzący już tylko przerażenie i trwogę – uniemożliwia mówienie o starości, odbiera człowiekowi elementarną zdolność porozumiewania się, bo tutaj już po prostu nie można nic powiedzieć, dlatego i autor *Eseju o starości* postanawia milczeć:

O takiej fazie dolegliwości wieku podeszłego mogę więc powiedzieć tylko to, co Platon orzekł o swoim Absolucie. „A więc nie będzie o nim ani imienia, ani opisu, ani wiedzy, ani postrzegania, ani mniemania”. Nie wiem o czym myślą, jeżeli myślą, ci starzy ludzie ze szpitalnego korytarza. O tej fazie starości należy milczeć. Jak w Oświęcimiu. (BZ 13)

*Esej o starości* to książka na wskroś surowa, nieproponująca pocieszeń, uników, kłamstwa, z niesłychaną bezwzględnością mówi o tym, że starość jest doświadczeniem najokropniejszym ze wszystkich i nie ma możliwości, by się z tym pogodzić. Całą beznadziejność tej sytuacji pogłębia jeszcze to, że autor właściwie nie uznaje najpowszechniejszych możliwości duchowego ratunku. Jak wymienia Helena Zaworska w swojej recenzji: „ani wiara w transcendencję, ani pokorna zgoda na egzystencjalny los, ani łaska psychicznego uspokojenia, ani wynikająca ze zmęczenia tęsknota za uwolnieniem się od udręk życia nie dają mu szans na prawdziwą ulgę”<sup>23</sup>, Przybylski nie sili się także na zaproponowanie własnej drogi, której obranie uczyniłoby ze starości doświadczenie choć odrobinę bardziej znośne. Późność – oznaczająca już starość nie w relacji, ale daną samej sobie – zaprezentowana w *Baśni zimowej*, nosi wszelkie znamiona sytuacji beznadziejnej, odbiera bowiem starcowi po kolei wszystko to, co czyniło z niego człowieka – może ogólniej i bardziej boleśniej – istotę żyjącą, można jedynie powtórzyć słowa Wielkiego Rzeźbiarza: „Po cóż lepiłem lalki, gdy kres czyha / Na mnie, jakiego doznał człek, co w sile / Przebywszy morze potem w bagnie zdycha” (BZ 44). Historie Michała Anioła, Eliota, Iwaszkiewicza i Różewicza,

21 B. Przymuszała, dz. cyt., s. 147.

22 Zob. Tamże, s. 149.

23 H. Zaworska, *Pieśń myślącego badyla*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 74, s. 24.

a także Sokratesa i Kanta ukazują starość jako Wielkiego Łupieżcę, który – bez najmniejszego skrupowania – grabi doświadczonego latami człowieka z całości dóbr przyniesionych przez życie, jeden po drugim: odbiera własny dom i poczucie przynależności, wpędza go do grobu już za życia, skazując na melancholię, odbiera mu zmysły, a przez to możliwość odczuwania i kochania, przytępia zdolność starca do współegzystowania z innymi, skazuje na wygnanie ze społeczności ludzi żyjących, finalnie zawłaszczając wszelką witalność i spokój – ostatnią deskę ratunku, na którą Stary Człowiek mógł liczyć pod koniec swojego życia. Starzec, wysuszony niczym pustynny piach, skarłały, osłabły z sił – cielesnych i umysłowych – znamionuje późność najczarniejszą, wszak Przybylski nie widzi żadnej pozytywnej drogi, którą bezpiecznie, z ukontentowaniem i dumą przynależną wiekowi mógłby podążyć człowiek pod koniec swoich dni. Nie ma rady, brak jakichkolwiek wskazówek, nieocenionej sugestii, recepty przynoszącej ukojenie, starzec zamknięty jest w samym sobie i musi o tym milczeć. Bo późność jest niczym czarna rozpacz.

## Epilog życia

*Baśń zimową* otwiera bardzo zagadkowe zdanie: „Ponieważ nawet przygotowana mądrość objawia się niespodzianie, stary filozof staje niekiedy przed gawiedzią jak niepojęty pomyleniec” (BZ 7). Można je oczywiście rozumieć tak, jak chce tego Kopciński, mędrzec będzie wtedy tym, który pomimo długotrwałych wysiłków przygotowywania w sobie mądrości – nie dostąpił jej, nie wie zatem tego, co najważniejsze, nie dane mu było poznać sensu<sup>24</sup>, istnieje jednak inne odczytanie: mimo wysiłków starca, gawieź go nie rozumie i widzi w nim tylko „niepojętego szaleńca”, nie ma bowiem dostępu do jego mądrości. Druga propozycja – dużo bardziej interesująca – pozwala późność zobaczyć w zupełnie innym wymiarze. Nie musi być ona tak czarna, jak chciał tego Przybylski, jest bowiem w późnej starości coś, czego autor *Eseju o starości* nie zauważył, a co nieświadomie przemycił na kartach *Baśni zimowej*. Podobnie jak u Montaigne’a – uważającego, iż Katon był głupcem, skoro w późnej starości zaczął uczyć się greki – w Przybylskim tacy witalni starszycy budzą uśmiech politowania. Zaworska zarzuca mu, że nie zauważa swego rodzaju wolności, jaką przynosi jednostce starość, wyzwalając ją „od dawnego ciężaru odpowiedzialności za losy własne i cudze, za dzieci i za bliskich, za ambicje i karierę”<sup>25</sup>, w momencie, gdy wszystko się już dokonało można odczuć nie rozpacz, lecz ulgę, bo życie smakuje teraz inaczej. Anna Czabanowska-Wróbel, komentując książkę Przybylskiego, także zastanawia się nad drogą, którą powinien obrać Stary Człowiek – czy ma być to „opowiadanie pocieszających mitów o starości i o śmierci” czy „prawda nagiego cierpienia”<sup>26</sup>? Podobnie jak Zaworska, widzi ona jednak tylko dwie drogi, istnieje wszakże trzecia – jest nią styl późny.

24 Zob. J. Kopciński, dz. cyt., s. 49.

25 H. Zaworska, dz. cyt., s. 24.

26 A. Czabanowska-Wróbel, *Winterreise*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 155.

Tomasz Wójcik w *Późnej twórczości wielkich poetów* rozumie styl późny jako zespół pewnych cech będących wyznacznikiem późnej twórczości<sup>27</sup> – powstającej w sytuacji granicznej: starości, cierpienia i śmierci, gdy przemawia się – powtarzając za Różewiczem – „nie w języku Muz, lecz w języku ludzkim”<sup>28</sup>. Mając na uwadze to spostrzeżenie, styl późny należy wiązać jednak z nazwiskiem Edwarda W. Saida – autora najbardziej interesującego spojrzenia na późność<sup>29</sup>. Zagadnienie to nurtowało tego badacza od początku lat osiemdziesiątych. Swój pogląd wyłożył w książce *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, mowa jest tu o muzyce i literaturze jako sztukach niepokornych, niedających się oswoić, stanowiących przeciwwagę dla naturalnego biegu życia. Jacek Gutorow, komentujący ostatnią, niedokończoną książkę Saida, widzi w stylu późnym „moment niezgodności. Ruch przeciw naturze. Zgrzyt w dobrze naoliwionych trybach rzeczywistości”<sup>30</sup>. Amerykański badacz palestyńskiego pochodzenia nazywa styl późny „ostatnią wielką problematyką” oraz w następujący sposób wyklada projekt swojej książki, otóż:

ostatni lub późny etap życia, ruina ciała, początek złego zdrowia lub innych czynników, które nawet w przypadku młodszej osoby przynoszą możliwość końca nie w porę. Skupię się na wielkich artystach i na tym, jak w obliczu końca ich życia ich praca i myśli przybierają nową formę, którą będę nazywał stylem późnym<sup>31</sup>.

Said, który przejął rozumienie tego terminu od Theodora W. Adorno, uważa, że styl późny jest rozsadzany przez sprzeczności i paradoksy – obok najoczywistszych spostrzeżeń, konotujących styl dojrzały, przemyślany, uładzony, godzący przeciwieństwa i odnajdujący wyższy porządek oraz równowagę ducha – „bycie późnym” oznacza rzeczy mniej oczywiste. Jak zresztą pisał Said: „chciałbym zbadać doświadczenie późnego stylu, w którym zawiera się nieharmonijne, nieuładzone napięcie, a przede wszystkim rodzaj świadomie bezproduktywnej produktywności

---

27 Sama „późna twórczość” również jest terminem niejednoznacznym, jednak dla niniejszej pracy wyjaśnienie tego sformułowania nie jest wymagane. Warto však wspomnieć, że Wójcik wskazuje na trzy sposoby rozumienia tego terminu. Dla Ryszarda Przybylskiego późne piarstwo jest zapisem pewnego typu sytuacji i pewnego typu świadomości. Pogląd radykalnie przeciwny – naznaczony sceptycznym dystansem wobec tej kategorii – prezentuje Andrzej Skrendo, dla którego „późna twórczość” jest pewnym konstruktem, za pomocą którego próbujemy zbliżyć i łączyć dzieła różnych pisarzy, których – bardzo często – wszystko dzieli. Stanowisko pośrednie pomiędzy rozumieniem późnej twórczości jako zapisu doświadczenia egzystencjalnego i jako „narzędzia poznawczego” zajmuje Anna Legeżyńska, badaczka uważa, że „późna twórczość jest nie konstruktem utworzonym wyłącznie przez czytelników, jawi się ona jako manifestacja woli autorskiej, jako świadomy gest autoprezentacji poety (Zob. T. Wójcik, dz. cyt., s. 7-8).

28 T. Różewicz, *Posłowie* w: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji*, wybór, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1964, s. 195. Cyt za: Tamże, s. 9.

29 Mówiąc o stylu późnym, warto przypomnieć głos Mieczysława Wallisa, który w swojej książce z 1975 roku zajmował się już tym problemem. Badacz rozróżniał, co ciekawe, „styl późny” i „styl starości”: „Przez „styl późny” rozumiem styl wyraźnie wyodrębnionej końcowej fazy twórczości pewnego artysty. Mówię więc nie tylko o późnym stylu Beethovena, choć żył on wszystkiego 57 lat, lecz również o późnym stylu Słowackiego, choć żył on wszystkiego 40 lat. Przez „styl starości” rozumiem styl artysty po przekroczeniu przez niego mniej więcej 60 roku życia. W obrębie „stylu starości” można wyróżnić jeszcze „styl późnej starości”, czyli styl artysty po przekroczeniu przez niego mniej więcej 75 roku życia. O „stylu późnej starości” możemy mówić np. u Michała Anioła, Tycjana, Halsy, Goethego” (M. Wallis, dz. cyt., s. 9.).

30 J. Gutorow, *Przedostatnia fraza, ostatnie marzenie*, „Przeгляд Polityczny” 2010, nr 101, s. 90.

31 E.W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. Bloomsbury 2006, s. 6. Tłumaczenie zawsze moje, jeśli jest inaczej – podaję w przypisie tłumacza.

skierowanej przeciw...<sup>32</sup>. Należy zatem od razu zapytać, podobnie jak zresztą zrobił to Gutorow: przeciw czemu? Czy „przeciw złudzeniu harmonijnego zamknięcia życia i dzieła? Przeciw pobożnym życzeniom starości? Przeciw wartkiemu nurtowi słów, które z wiekiem zdają się przychodzić coraz łatwiej, choć wcale nie są przez to łatwiejsze?”<sup>33</sup>. Bycie późnym to nic innego jak (jak się później okazuje) trwanie w opozycji do zastanych narracji, jest to również świadomość i nieumiejętność wygrania własnej przeszłości – w imię sztuki nieuznającej kompromisu. Jest to w końcu groźba lekceważenia tej kwestii przez znawców tematu, którzy odrzucają wszystko, co nie pasuje do wzorców. Said dodaje: „jest zatem w stylu późnym wewnętrzne napięcie, które jest niezgodą na zwykłą, drobnomieszczańską starość, podkreśla za to narastające poczucie wyobcowania, wygnania i anachronizmu”<sup>34</sup>. Autor *Przedostatniej frazy, ostatniego marzenia* najważniejszą cechę stylu późnego widzi w zawartych w języku ukrytych mechanizmach reprodukcji, reaktywacji i przetrwania, wyzwalanych w momencie, w którym wyczerpanie języka i narracji może prowadzić do ruiny znaczeń, z drugiej strony otwierając przestrzeń inwencji<sup>35</sup>.

Dokładnie w takiej sytuacji znajduje się Aleksander Sewerynowicz, bohater *Na Grobli* Eustachego Ryłskiego, o którym – podobnie jak o Saidzie – możemy powiedzieć, że jest „piszącym i przychodzącym późno, składającym późne słowa, w pewien sposób spóźnionym w stosunku do tego, co pragnął powiedzieć”<sup>36</sup>. Aleksa, starego pisarza, naczelnego literata komunistycznego reżimu poznajemy w momencie, gdy nieoczekiwanie dostaje najważniejszą sowiecką nagrodę literacką. Wtedy także rozpoczyna się szereg intryg: pisarz poddany zostanie manipulacji ze strony polskiej ubecji, która – otrzymawszy poufne informacje – jest przekonana, że Sewerynowicz jest murowanym kandydatem do literackiego Nobla za rok 1980. Wyśłannicy reżimu namawiają zatem pisarza, by odrzucił radziecką nagrodę i tym samym zapewnił sobie dodatkowe szanse w zmaganiach o sztokholmski laur. W obu przypadkach – zarówno Nobla jak i nagrody imienia Konstantego Fiedina – Aleks ma być uhonorowany za swoje najwybitniejsze dzieło: opowiadanie zatytułowane *Chłodna jesień*. Wszystko kończy się wielkim niepowodzeniem, tajna informacja okazuje się mistyfikacją przebywającego na emigracji dawnego przyjaciela pisarza, który w ten sposób mści się za dawną krzywdę. Sam Aleks – jednak – przyjmuje informację o Noblu dla Miłosza spokojnie, uważając taki wynik za sprawiedliwy, wyrównujący życiowy bilans zasług i win bohatera.

Rozpoczynający się w państwach satelickich ZSRR przewrót polityczno-ustrojowy przynosi serwiliście Sewerynowiczowi ostracyzm społeczny, za którym idzie nędza materialna i zapomnienie, nie jest już bowiem wielbionym „mistrzem”, a był nim przecież przez całe poprzednie lata. Zostaje opuszczony. Nikt nie dzwoni, by oddać mu hołd, prasa go bojkotuje, wcześniej wcale

32 Tamże, s. 7. Tłum. J. Gutorow.

33 J. Gutorow, dz. cyt., s. 90.

34 E.W. Said, dz. cyt., s. 17. Tłum. J. Gutorow.

35 Zob. J. Gutorow, dz. cyt., s. 93.

36 Tamże, s. 90.

liczni znajomi i przyjaciele teraz omijają go jak zadżumionego. Najsroźszą karą, która go spotyka – obok nieprzyznanej nagrody – jest dlań samotność w domu, w którym mieszka niby to z żoną i córką, ale tak, jakby był tam zupełnie sam, zmrożony wyrozumiałością połowicy i bezlitośnie raniony chłodem córki – przez obie zostaje zatem potępiony jako bezbożnik i grzesznik. Jego żona w taki oto sposób relacjonuje swojej cioci monolog Aleksa wygłoszony na początku powieści:

Nie, ciociu, nie ma ciocia czego żałować. Naturalnie wyrecytował tę całą mitomańską elegię na temat swoich erotycznych przewag, tym razem biorąc za świadka Rosjankę o nazwisku Raniewska, myślę, że jakąś równą kurwę, których tam przecież nie brakuje, w kontekście, żeby było dziwniej, roli jaką sobie wyznaczył – największego, żyjącego rosyjskiego prozaika. Nie jest to możliwe, gdy czyta się to, co oni tam wydają. (NG 27)

W *Na Grobli* ważniejszy od małżeńskich scysji jest konflikt ojca z córką – a warto przypomnieć, że powieść Rylskiego jest przeróbką jego sztuki teatralnej z 1989 roku noszącej tytuł *Chłodna jesień* – który według Mizerkiewicza w nowej redakcji utworu wysuwa się na bardziej eksponowane miejsce<sup>37</sup>. Ola – Aleksandra – nosząca imię po ojcu, będące dla niej niczym innym jak określonym sposobem zniewolenia, zgorszona zachowaniem Sewerynowicza postanawia pójść do klasztoru, a więc obrać – zupełnie przeciwną wobec ojcowskiej – drogę. Główny bohater nie może poradzić sobie z tym, że jedyne dziecko swoją decyzją całkowicie zanegowało jego pogański projekt życia, zawierający w sobie jednoznaczny sprzeciw wobec Boga, do którego prowadzić miałyby jedynie ścieżka pokory, sam bowiem uznał tylko – jako że w niej zasmakował – pychę i, jak mówi, nie pamięta, by kiedykolwiek go zawiodła. Ola, swoim wyborem, odbiera ojcu raz na zawsze spontaniczne umiłowanie życia. Właściwie najpełniej jego kondycję diagnozuje Kaczmarska – kucharka – która w zaledwie kilku zdaniach zawarła, zdaje się, całą obecną kondycję Aleksa i jego spór z córką:

Ruja od przodu i tyłu z kim popadnie. Złe humory to bywa, że od świtu. Męki twórcze takie, że schodami czarna woda z gabinetu płynie. Przycinki bezlitosne do pani, Lutka, kij mu, Tońka, w oko, ale też człowiek, do pana Stacha czy panny Oli. (NG 39)

Jak ktoś chce grzechy twoje odpokutować, to gorzej niż by nie chciał. Bo nie powiesz przecież, zostaw, sam odpokutuję a ty życia używaj wedle młodości, zdrowia, wykształcenia, smaku. Przecież tak nie powiesz, skoro w tobie ani siły, ani winy, tylko to zło, co ci przypisane. Ola Monarcha przyparła tym do muru tak, że co być tam po pozorach sądziła, on trup. Co by tam napisał albo miał w zamiarach, gdzie by przemówił, kogo spotkał, co odebrał, czym zaimponował – on trup. Trup, że cuchnie. (NG 41)

Podobnie, lecz w sposób dla powieści całościowy, sytuację Aleksa opisuje Maria Jentys-Borelowska, jest on:

opuszczony przez dotychczasowych protektorów (a także ich agentów), wzgardzony przez rodaków, bojkotowany przez wolną prasę literacką, piętnowany przez rzeczników „sprawiedliwości dziejowej”, potępiony przez żonę i córkę, lekceważony przez szofera, zdradzony przez osobistego sekretarza (i zarazem tajnego współpracownika SB), zawiedziony przez

37 T. Mizerkiewicz, *Zapiski starego „poganina”*, „Nowe Książki” 2010, nr 12, s. 9.

Muzę, oszukany przez Literaturę, porzucony przez czytelników i wydawców, a przy tym nieuchronnie osuwający się w nędzę<sup>38</sup>.

W tej krótkiej charakterystyce atmosfery domu Na Grobli i samego Sewerynowicza uwagę przykuwa jeszcze jedna rzecz, być może – a z punktu widzenia literatury na pewno – najważniejsza. Aleks cierpi na niemoc artystyczną, jego „męki twórcze” są takie, że „schodami czarna woda z gabinetu płynie”. Odebranie mu – przez los? Sprawiedliwość dziejową? Przez samego Boga? – możliwości tworzenia jest dla Aleksa tragedią bodaj najbardziej dotkliwą. Sama literatura przecież – będąca jego życiowym zajęciem – jest także, co zauważa Nowacki, ważną bohaterką *Na Grobli*. W powieści przecież nieprzerwanie dyskutuje się o *Chłodnej jesieni*, a postaci z tego utworu wkraczają w świat domu bohatera jako zjawy, w samej zaś fabule fikcyjnego opowiadania zaszyfrowane zostały najważniejsze doświadczenia młodego Aleksa, a już z formalnego punktu widzenia – mnóstwo zastosowano tu motywów literackich i parafraz<sup>39</sup>. Ma to wyraźny związek z tym, że choć autentyczny styl późny – oczywiście w rozumieniu Saida – znamionuje artystę niepokodzonego ze światem i terażniejszością, to z drugiej strony jest efektem żywej pamięci i głęboko przeżytej sztuki przeszłej, czasem składa się nań przecież odczucie obcości rozumiane jako imperatyw zachowania pewnych konwencji, lecz tylko dlatego, by ukazać proces ich wyczerpywania się<sup>40</sup>. Literatura dla głównego bohatera jest ponadto – i dość zwyczajnie – źródłem wielu sukcesów, uznania i satysfakcji, jakkolwiek jednocześnie potęguje depresję Sewerynowicza, w jego pisarstwie bowiem – a dobitnie podkreśla to Jentys-Borelowska w swojej recenzji – także tkwi ziarno niezgody między nim a córką: w jego książkach nie ma miejsca na obecność Boga. Nic nie jest w stanie znieść twórczej blokady pisarza, na nic zdają się starania sekretarza Aleksa – Stacha – który przeszukiwał antykwariaty, odnajdywał zapomniane teksty, robił konspekty, notował ślady po pomysłach, wymyślał pisarzy, a tych istniejących namawiał do współpracy, prowokował spory a także kłótnie; „Mistrz”, jak nazywa swojego pracodawcę, stracił możliwość pisania, dlatego nie dziwią już słowa Sewerynowicza:

Literatura stała się moim długim, rozkosznym złudzeniem. Pieprzyć ją. Od dwunastu lat nie udało mi się napisać jednej linijki wartej druku. Nasz dom Na Grobli nie jest już domem literatury. Odejdźcie Stacha to wyniesienie zwłok. (NG 172)

Monarch, jak nazywa Aleksa Kaczmarkowa, przepelniony jest niepojętym chłodem, kucharka rozumie, że za tę sytuację nie jest odpowiedzialna starość – sama przecież jest niewiele młodsza – przyczyny takiego stanu rzeczy upatruje w pustce, która przepelnia pisarza. Należy jednak poczynić pewną korektę do wypowiedzi bohaterki. Otóż pustka, której doświadcza niedoszły laureat Nobla ma wyraźny związek z przeżywaniem własnej starości – dlatego jest tak dojmująca,

38 M. Jentys-Borelowska, *Scytyjska kołyska*, „Twórczość” 2011, nr 1, s. 89.

39 Zob. D. Nowacki, *Potęga imitacji*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8464612,Potega\\_imitacji.html#ixzz1v7rS-gihS](http://wyborcza.pl/1,76842,8464612,Potega_imitacji.html#ixzz1v7rS-gihS)> [dostęp: 03.06.2015].

40 Zob. J. Gutorow, dz. cyt., s. 92.



iz starość jest za nią poniekąd odpowiedzialna, a więc – z całą pewnością – potęguje tę pustkę. Przy uwzględnieniu tego wyraźnego wpływu indywidualnego – artystycznego przecież – sposobu przeżywania starości, sytuacja Aleksa wpisuje się niejako w projekt Adorno, w którym filozof swoją uwagę poświęcał Beethovenowi. Wszystko opiera się bowiem na tym, że pełna wigoru, ale też organicznie całościowa twórczość charakterystyczna dla młodego wieku diametralnie różni się od twórczości późniejszej, gdyż pod koniec życia staje się znacznie bardziej niesforna i ekscentryczna<sup>41</sup>, z taką odmianą jednak, że Sewerynowicz już wcześniej zdradzał swoją „starczą” kondycję. Tak zresztą wspomina go jego córka: „W tym wszystkim człowiek jeszcze stosunkowo młody, lecz z nieodwracalnymi stygmatami starości i choroby, miękki, nieufirmowany, zalękniony tym, co na zewnątrz” (NG 178). Główny bohater *Na Grobli* szuka wyjścia z tego impasu. Mizerkiewicz dowodzi, że pod koniec dawnej sztuki Ryłskiego, Aleks stwierdził, że jego utwory, również *Chłodna jesień*, są martwe, także jego dom stał się nieżywy, stąd zdecydował się go zapelnąć gromadą kotów i oddać we władanie młodej służącej, Tońki<sup>42</sup>, w której widział wcielenie młodości – tej fascynującej siły, w jakiej początkowo szukał wyjścia, pokładając w niej wszelkie nadzieje na odmianę losu. Dodanie epilogu – najważniejszej części powieści – dowodzi, że całość niczego nie rozwiązała, główny bohater otoczony był bowiem sygnałami życia, samemu nie mogąc tego życia doświadczyć, natykał się wciąż na urodziwą służącą, lecz jej obecność nie mogła wypełnić pustki po córce – musiał przeżyć kryzys zaufania do pogańskiego witalizmu, na którym oparł swój sposób widzenia świata. Córka Aleksa odkrywa – już po jego śmierci – że ostatnie lata życia jej ojca wyglądały zupełnie inaczej, niż by się tego po nim spodziewała. Dlatego też, przepełniona zdumieniem stwierdza, że Sewerynowicz „zdecydował się zamienić ostatnią dekadę życia w żart z samego siebie” (NG 186). Ma rację Jentys-Borełowska pisząc, że główny bohater postanowił wprowadzić życie do swojego dawno umarłego domu<sup>43</sup>, jednak nie jest to życie spod znaku młodzieńczej witalności Tońki, ani spod znaku pogańskiej fascynacji żywotnością. Aleksander Sewerynowicz, skrajnie niepokodzony ze światem – sam przecież mówi: „starym już jestem człowiekiem i choćby nie wiem jak bardzo istnienie wydawało mi się chybione, nie chce go kończyć” (NG 140) – odkrywa nieskończone pokłady witalności w swoim własnym starym doświadczeniu, bo późność – a mówiąc to, Sławek ma rację – „to [...] nie »ubyttek witalności«, nie »późne istnienie«, lecz właśnie odkrycie nowej witalności i nowej przestrzeni”<sup>44</sup>. Nigdzie indziej, lecz właśnie we własnej starości odnajduje miłość do literatury i dawno utraconą wenę, z epilogu wynika bowiem, że w ostatnich latach odzyskał zdolności twórcze i napisał swój pożegnalny utwór. Dopiero wtedy, gdy zdecydował się na wygnanie z rzeczywistości, udało mu się stworzyć

41 Zob. E.W. Said, dz. cyt., s. 10-11.

42 Zob. T. Mizerkiewicz, *Zapiski starego „poganina”*, s. 9.

43 Zob. M. Jentys-Borełowska, dz. cyt., s. 89.

44 T. Sławek, „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać nowe światy*”. *Kilka uwag o „późności” w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, T. 2, s. 32.

dzieło wielkie, „styl późny – jak przecież podkreślał Said – to wygnanie”<sup>45</sup> – rodzaj dobrowolnej banicji z tego, co ogólnie przyjęte<sup>46</sup>. Czytamy dalej w *On Late Style*:

Moment, kiedy artysta, będący w pełni znajomości swojego medium, porzuca jednak komunikację z ustalonym porządkiem społecznym, którego jest częścią, osiąga sprzeczny, wyobcowany z tym stosunek<sup>47</sup>.

Toż to przecież historia Aleksa! Późność daje się pojąć jako jednoczesne doświadczenie dojrzałości osiągane właśnie teraz, dzięki czemu dokonuje wyłączenia z jurysdykcji chwili obecnej<sup>48</sup>. Bycie późnym w sztuce to podjęcie wysiłku skierowanego na oderwanie się od wszystkiego, co sztuką nie jest. Dzieło, które przestaje być „przygotowaniem lub zamknięciem czegoś”, staje się – tylko i aż – „byciem u kresu w pełnej przytomności umysłu i ze świadomością tego, co się wydarzyło, a nawet (niezwykłą) świadomością chwili terażniejszej”<sup>49</sup>. Sewerynowicz jest późny: znaczy to, że „jest spóźniony na”, ale też – jakże to różne od jego wcześniejszej postawy wobec władz – odrzuca swoim postępowaniem choćby nawet możliwość nagrodzenia przez komfortowe usytuowanie wewnątrz społeczeństwa, gdzie byłby czytany i rozumiany z łatwością przez większą grupę ludzi<sup>50</sup>. Główny bohater odchodzi świadomie, Magdalena Nowicka twierdzi, że jest to moment, w którym „twórca zrywa z dogadzaniem publiczności, sięga po tłamszone emocje – czasem frywolne, czasem rebelianckie. Konwencje i konwenanse epoki już dłużej go nie wiążą. Wie, że nadszedł ostatni moment, kiedy może się z nich wyswobodzić”<sup>51</sup>. Jest banitą za cenę niezakotwiczenia, staje się wolnym duchem, niezakleszczonym w społecznej maszynie. Wykorzystuje przeto, zauważoną przez Boisa, szansę, którą daje mu starość. Dzięki swojemu wiekowi jest w stanie wznieść się zatem ponad wszelkiego rodzaju normy zachowań i, uwolniony od tych ograniczeń, może w pełni rozwijać swe twórcze dążenia<sup>52</sup>. To z kolei umożliwia Aleksowi przekroczenie granic literatury, wyrazić to, co niewyraźne<sup>53</sup>.

W pozostawionych przez ojca papierach córka-zakonnica odnajduje zapiski, które dowodziły, że dawny „poganin” całkowicie obojętny na śmierć, zaczął zmieniać własną definicję „życia” – osamotniony i otoczony widmami witalności – naprawdę zderzył się z zewsząd osaczającą go śmiercią i to obudziło w nim aktywność całkiem nowego typu – zaczął bowiem pisać, a Mizerkiewicz jego pisanie zrównuje z życiem w ogóle. Zaczął więc pisać i żyć przeciw śmierci,

45 E.W. Said, dz. cyt., s. 8. Tłum. J. Gutorow, s. 91.

46 Zob. Tamże, s. 16.

47 Tamże, s. 8.

48 Zob. T. Sławek, s. 15.

49 E.W. Said, dz. cyt., s. 14. Tłum. J. Gutorow.

50 Zob. Tamże, s. 22.

51 M. Nowicka, *Wygnany przez wygnańców*, <<http://tygodnik.onet.pl/1, 20072, druk.html>> [dostęp: 03.06.2015].

52 Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 52.

53 Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 163, 164.

a nie obok niej, a przecież pisanie-życie przeciw śmierci jest „nową i religijną już metodą ujmowania własnego istnienia”<sup>54</sup>. Warto wysłuchać Oli, relacjonującej Stachowi zawartość ostatniego dzieła ojca:

[...] znajdzie pan w sekretarzyku mojej matki [...] trzy kilkudziesięciostronicowe bruliony zapisane rozchwianym, starczym, miejscami nieczytelnym pismem i zapozna się pan nie bez trudności z nibydziennikiem, nibypamiętnikiem, jaki w imieniu rudego kota Eliota prowadził przez ostatnich kilka lat mój ojciec. To najlepsza rzecz, jaka mu się przydarzyła. Nie afirmuje wprowadzie istnienia absolutu, ale nie zaprzecza jego obecności. [...] Gdyby zażądał pan ode mnie jednego słowa najtrafniej oddającego atmosferę tego nibypamiętnika, nibydziennika, nibyapokryfu opowiedzianego przez rudego kota, postawiłabym na ulgę. (NG 187-188)

Aleksander Sewerynowicz doświadcza tego, co Hermann Broch nazwał „darem, którym artysta zostaje obdarzony wraz z innymi darami, darem dojrzewający w czasie, często zakwitającym przed czasem w cieniu śmierci”<sup>55</sup>. T.S. Eliot w szkicu poświęconym Yeatsowi pisał:

W każdej dekadzie swego życia człowiek zdolny do nowych przeżyć odnajduje siebie w odmiennym świecie. I ponieważ ogląda go nowymi oczami, odnawia się nieustannie tworzywo jego sztuki. [...] dojrzewanie poety jest dojrzewaniem pełnego człowieka, jest przeżywaniem warunkowanych przez wiek nowych uczuć tak samo intensywnie jak w młodości<sup>56</sup>.

Aleks przeformułował swoje artystyczne tworzywo. Próbuje opisać codzienne doświadczenie rzeczywistości z punktu widzenia rudego kota Eliota, bohater Rylskiego spogląda na nią nowymi oczami, jest to dla niego bodźcem odnawiającym materię jego sztuki – literaturę, swoim zachowaniem przeciwstawia się wewnętrznej pustce, dostępując przeżycia równie silnego jak w młodości. Przeżycia, dodajmy, skrajnie subiektywnego, które pozwala w dziełach późnych zerwać z miejscem; stając się gestem, wraz z którym potęga subiektywności opuszcza dzieło<sup>57</sup>. Ten moment doskonale – i jakże pocieszająco – opisuje Paraskewia z *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk:

A przecież – tak myślę – dojście do końca jest zebraniem wszystkiego w garść, ujęciem w jedną małą kolekcję chwil życia. Nie żadną stratą, a wręcz przeciwnie – odnalezieniem tego, co wydawało się pogubione. (OH 190-191)

W związku z tym rozpoznaniem należy powrócić do słów Kaczmarkowej. Uważa ona, iż to pustka, która zawładnęła bohaterem jest główną przyczyną wszelkich jego mąk. Jeśli faktycznie tak było, to i tę przeszkodę udało się pisarzowi usunąć ze swojej ostatniej drogi, kiedy praca

54 T. Mizerkiewicz, *Zapiski starego „poganina”*, s. 9.

55 Cyt. za: E. Borkowska, *Apologia Wyobraźni w poezji i muzyce w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, T. 2, s. 308.

56 T.S. Eliot, *Yeats w: Tegoż, Szkice krytyczne*, wybrała, tłum. i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 130.

57 Zob. T.W. Adorno, *Beethoven*, s. 182-183. Cyt. za: M. Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, s. 378.

stała się ciszą w tej samej chwili, gdy tylko zniosła swój wewnętrzny brak<sup>58</sup>, dlatego córka-mniszka może powiedzieć o tej próbie pisarskiej ojca: „A zło, które nieustannie jest w niej przedstawiane, nie przenika ani razu w pustkę, więc ma swoją dystynkcję jako przeciwieństwo dobra, które w tych warunkach może nie istnieć” (NG 187). Z relacji Oli nie można wszakże jednoznacznie wywnioskować, czy w ostatnim dziele jej ojca widać to, że styl późny bazuje na elementach dobrze znanych i przyswojonych. Należy zwrócić w tym miejscu uwagę na to, iż nie chodzi tu tylko o wynajdywanie i stwarzanie – tyle tylko, że teraz, poniewczasie – a może, jak chce tego Gutorow, w hamletowskim „czasie wyłamany z zaświatów”<sup>59</sup> – jakości te układają się inaczej. Tworzą one zupełnie nowe konfiguracje, wchodzą ze sobą w nowe związki (do tej pory potencjalne, lecz nigdy nie zrealizowane). Można z pełnym przekonaniem ustalić, że w ostatnich szkicach Aleksa, będących dziełem późnym – a zasygnalizował już to niejako Mizerkiewicz w swojej recenzji – akcent pada na słowo „przeżycie”: chodzi tutaj o zakodowany w języku program przetrwania. Tę konstatację należy jednak rozszerzyć – i poniekąd wrócić do wcześniej wspomnianego wynajdywania i stwarzania – przeżycie bowiem jest tylko częścią projektu. Pewnym jakościowym naddatkiem stylu późnego jest to, że najpóźniej przychodzące umysły – dla których wyczerpana i przenicowana sztuka staje się pożywką dla sztuki nowej, a dzieło późne, przychodzące poniewczasie, będące owocem artystycznego przekwitania, czasem staje się wyrazem niewczesności – tworzą rzeczy zapowiadające już to, co dopiero się pojawi. Okazuje się w końcu, że wielkość tej sztuki polega na wyprzedzeniu tego, co ma dopiero nadejść. W dziełach stylu późnego pojawia się twórczy, wynalazczy aspekt, utwory te – będąc późnymi – są zarazem najśmielszymi i najnowocześniejszymi, nie istnieje bowiem żadna przeszkoda, która mogłaby je ograniczyć<sup>60</sup>. Być może – parafrazując diagnozę Adorno o Beethovenie – „to, co unieruchomione i społecznie odporne w ostatnim dziele” Aleksa „jest fundamentem tego, co nowe we współczesnej”<sup>61</sup> literaturze. Stwierdzenie Wójcika, choć skierowane *sensu stricto* do poezji, można rozszerzyć na całą późną twórczość:

Głęboki paradoks późnego pisarstwa polega na tym, że starzy poeci – próbując tworzyć poezję poza poezją (literaturę poza literaturą) – tworzą właśnie arcyepoetry (arcy literaturę). Ich twórczość ma bowiem szczególną „zdolność docierania do rzeczywistości”, jeśli przez ten termin rozumieć rzeczywistość duchową: sytuację graniczną i doświadczenie ostateczne. I w najbardziej udanych (formalnie) spełnieniach dane jest im dotrzeć do istoty tej sytuacji i esencji tego doświadczenia<sup>62</sup>.

To, co najbardziej zastanawia w relacji Oli to ulga, której doszukuje się w ojcowskim dziele, znamienne jest to, że nie jest tego pewna, a jedynie „postawiłaby na ulgę”. Trudno po-

58 Zob. E.W. Said, dz. cyt., s. 11.

59 Zob. J. Gutorow, dz. cyt., s. 93.

60 Zob. Tamże.

61 E.W. Said, dz. cyt., s. 13.

62 T. Wójcik, dz. cyt., s. 208.

wiedzieć, czy jest to właściwa ocena stanu ducha Aleksa, warto jednak przypomnieć jego słowa – zaprzeczające niejako diagnozie córki – z samego początku powieści, kiedy tak opisuje siebie samego: „Na zewnątrz wata w kolorze ołowiu i żadnego horyzontu. Tak może wyglądać przynębiająca nieskończoność, lecz we mnie nieposkromiony apetyt na przygodę” (NG 7). Nowicka wskazuje przecież na umieszczoną w *On Late Style* sugestię dotyczącą starości, że przypisujemy jej harmonię rozumu i pogodzenie z losem pochopnie<sup>63</sup>. A temu właśnie ulega bohaterka *Na Grobli*. Said sugeruje, że w takim momencie warto pomyśleć o artystycznej późności jako o nieustępliwości, trudzie i nierozwiązanej sprzeczności, badacz zapytuje wreszcie: „co, jeśli wiek i złe zdrowie nie produkują spokoju spod znaku „dojrzałość to wszystko”<sup>64</sup>. Na potwierdzenie własnych wątpliwości przywołuje głos Adorno: „późna praca ciągle przypomina proces, nie w rozumieniu rozwoju, lecz bardziej jako napięcie między ostatecznościami, co nie pozwala dłużej na żaden bezpieczny kompromis lub harmonię spontaniczności”<sup>65</sup>. Niemiecki filozof dodaje jeszcze, że styl późny nie doprowadza do żadnej zgodnej syntezy, dlatego „późne dzieła są katastrofami”<sup>66</sup>, trudno zatem – również ze względu na to – zgodzić się z Olą, jakoby jej ojciec doznał ulgi tym bardziej, że późna twórczość – tam gdzie można spodziewać się spokoju i dojrzałości, a tego bezsprzecznie pragnie dla ojca zakonnica – jest negatywna, albo raczej, jak chce tego Said, „jest negatywnością”; znajdujemy w niej „obruszone, trudne i nieustępliwe – być może nawet nie-ludzkie – wyzwanie”<sup>67</sup>, opowiada o „straconej całości” i dlatego jest katastroficzna. Jest jednak rzecz w późnej twórczości artystów, której możemy być pewni: „Jedyne, czego nie sposób znaleźć w ich dziełach, to zawstydzenie”<sup>68</sup>.

Aleks jest niejako predestynowany do doświadczenia późności w takich granicach, jakie oferuje styl późny w rozumieniu Saida. Jednym z pierwszych sygnałów jest przecież brak jego przynależności, której nijak nie może zrozumieć jego żona, która w końcu decyduje się na najprostsze i – w gruncie rzeczy – krzywdzące przypuszczenie, pytają bowiem: „Czy on na starość zwariował?” (NG 29). Styl późny, będący etapem dojrzałej transgresji może służyć temu, ażeby znieść zakończenie życia w znaczeniu proponowanym przez Przybylskiego. Realizować ma ten zamysł poprzez stanie się czasem, kiedy późność nie jest przygotowaniem do śmierci, czy też zacieraniem się życia, lecz „pojawia się na końcu, w pełni świadoma, pełna wspomnień, jak również bardzo (nawet nadnaturalnie) świadoma terażniejszości”<sup>69</sup>. Aleks – stając się figurą samej późności – przemienia się w przedwczesnego, skandalicznego, nawet katastroficznego komentatora terażniejszości. Dopiero w tym momencie, spoglądając z perspektywy, którą daje mu późność

63 Zob. M. Nowicka, dz. cyt.

64 E.W. Said, dz. cyt., s. 7.

65 Tamże, s. 10.

66 Tamże, s. 12.

67 Tamże, s. 12.

68 E.W. Said. Cyt za: M. Nowicka, dz. cyt..

69 E.W. Said, dz. cyt., s. 14.

– ostatnia krawędź „teraz” – zaczyna rozumieć ogólny kształt świata. Późność nie jest więc zaniegowaniem tego, co się wydarza, lecz, jak przekonuje Sławek, jest „granica aktualnego”<sup>70</sup>. Jest to niezwykle głęboka krytyka zadomowienia nie dlatego, że neguje istnienie, lecz z tego powodu, iż stara się wykazać że „dom możemy posiadać tylko do tego stopnia [...] do jakiego go opuszczamy, rezygnując z jego udogodnień i uproszczeń”<sup>71</sup> – patrząc już nań tylko materialnie – nie musi się on więc na starość zmienić w grób, w którym Stary Człowiek zostaje pochowany już za życia. Dawno umarły dom Aleksa ponownie zaczyna budzić swoją witalność. Co ciekawe, witalność czerpaną ze starości. Styl późny jest tutaj przywróceniem własnej godności, ostatnim gestem zwycięstwa w walce o uznanie siebie w obliczu starości. Jest to niewielkie – ale chyba najważniejsze – prawo przeżycia starości w pełni, gdy choć na chwilę wygrywa się batalię ze śmiercią, z którą nie sposób się pogodzić. Stary Człowiek doświadczający późności dokonuje jej w swojej refleksji. Dokonuje jej przede wszystkim w swoim życiu poprzez „przewartościowanie wartości”: udowadnia tym samym, że późność nie musi oznaczać schyłku – wręcz przeciwnie – jest w owej starości „coś więcej”, co nas odgradza, ale czego nie możemy pojąć. To co późne, zмага się z kresem i słabością jednak nie w imię młodości, lecz „dali i głębi”<sup>72</sup>.

## Pełnia

Warto wykorzystać potencjał kryjący się w koncepcji stylu późnego w rozumieniu Edwarda Saida i ten – tylko z pozoru *stricte* artystyczny – pomysł rozszerzyć na starość, która nie jest przeżywana i wyrażana tylko za pomocą sztuki i nie ogranicza się wyłącznie do twórczego doświadczenia. Walka z określoną formą starości, jej przymiotami, których nie sposób usunąć z publicznej refleksji nad tym etapem życia, aż wreszcie radykalna niezgoda na zbliżający się kres, oferujący – obok niepewności – możliwość przeformułowania sposobu oglądu rzeczywistości i własnego w nim uczestnictwa, wszystko to daje szansę na zmianę form zachowania. *Gesty* Ignacego Karpowicza, będące poniekąd próbą takiego myślenia pozwalają zobaczyć starość, którą kształtuje się poprzez nieustanne zmagania ze światem zewnętrznym, często niezyciowym, jak również z własną wewnętrżnością. Starość jest stanem, etapem, który wymaga aby wypracować określony projekt, przez co tak pojmowana dojrzałość staje się zadaniem do wykonania. Należy wybrać, jak będzie się ją przeżywać, nie jest to przecież narzucona droga, lecz własny i świadomy wybór formy starości – również w *Gestach*, choć trzeba zaznaczyć, że w tym przypadku jest to wciąż forma w świecie literatury. Z tego względu powieść oferuje wykorzystanie określonych i znanych już motywów, wzorców i konwencji – traktowanych wielokrotnie z ironicznym dystansem i świadomością wyczerpania – związanych z tekstowym przedstawieniem rozpadu dawnego – młodzięcego jeszcze – świata i starzenia się człowieka, często pozbawionego oparcia w rytuałach

<sup>70</sup> Zob. T. Sławek, „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać nowe światy*”, s. 16.

<sup>71</sup> Tamże, s. 17.

<sup>72</sup> Zob. Tamże, s. 17, 33.

zbiorowości<sup>73</sup>. Karpowicz przedstawia w *Gestach* sumę doświadczenia starzejącego się człowieka i dzięki temu pozwala starość oglądać z wszystkich wcześniejszych punktów widzenia, prezentując dzięki temu późność najpełniejszą, najbogatszą, ale zarazem niejednoznaczną, będącą karą i szansą. Autor znajduje miejsce na próbę bliskości, o którą nieśmiało walczą bohaterowie, jak również na bolesną obcość, doprowadzającą do niemożności rozpoznania w starzejącym się człowieku bliźniego. Pokazuje wreszcie pełne *spectrum* relacyjnego skomplikowania. Karpowicza zajmuje też refleksja nad rozpadem starzejącego się ciała, nad schyłkowym charakterem późnego wieku, wyjętym niczym z *Baśni zimowej*, lecz również pokazuje rewolucyjną siłę drzemiącą w Starym Człowieku.

W warstwie fabularnej powieści nie dzieje się zbyt wiele. Czterdziestoletni Grzegorz – główny bohater i narrator – porzuca swoje warszawskie życie reżysera teatralnego i wraca do rodzinnego Białegostoku, aby zaopiekować się starą i chorą matką. Kilkumiesięczny pobyt w rodzinnym domu staje się dla niego czasem przykrych wspomnień i rozrachunku z dotychczasowym życiem, mężczyzna orientuje się, że jego doczesna egzystencja była pomyłką. Będąc człowiekiem pustym wewnątrz i wyjałowionym, jednocześnie wierzy głęboko, że za pomocą słów zdoła nadać życiu sens. Powieść Karpowicza można czytać tak, jak chce tego Sławomir Iwasiów: *Gesty* będą wówczas powieścią egzystencjalną – może nawet ateistyczną – na każdym kroku wypełnioną gorzką zadumą nad podupadłą duchowością. Mogą być także – i jest to druga propozycja – powieścią obyczajowo-psychologiczną, bolesnym studium świadomości mężczyzny w średnim wieku, ale też złożonym opisem zachowań syna, który nie radzi sobie z nieuchronnością śmierci matki<sup>74</sup>. Ostatni pomysł jest najciekawszy, pisarz szkicuje w swojej powieści niejednoznaczną relację syna z matką, to dwoje najbliższych i jednocześnie zupełnie sobie obcych ludzi, nieumiejących ze sobą rozmawiać, gorączkowo szukających pilota od telewizora, aby zapełnić niezręczną ciszę. Starość matki oglądana z perspektywy Grzegorza wygląda dużo bardziej przejmująco, niż bohaterka sama mogłaby to naszkicować: dzięki temu wyraźniej widzimy wszystkie starcze przypadłości, przejawskrawione przyzwyczajenia i drobne natręctwa.

Rzecz, z zachowaniem chronologii wydarzeń, należy rozpocząć od niezdolności do komunikacji między Grzegorzem a jego matką. Najwidoczniejsze jest to w ciągu sytuacji prowadzących do pierwszego od dłuższego czasu spotkania, ważnego, dlatego że jest ono permanentne, główny bohater już nigdy nie wróci do Warszawy, po wtóre, jest to pierwszy z nielicznych dobrowolnych gestów, które wykonuje, przyjazd do Białegostoku wynika z troski o matkę i jest pierwszym krokiem do zbudowania ich związku na nowo. Relacja Grzegorza rozpoczyna się od dwóch telefonów matki, pierwszy – bardzo krótki – bohater kończy zwrotem „nie mogę rozmawiać” i niespełnioną obietnicą oddzwonienia, drugi – to złożony z kilku stałych punktów schemat komunikacyjny, za pomocą którego porozumiewał się z matką, to odwieczne pytanie o to, czy wszystko w porządku, zawsze ta sama odpowiedź, że tak, później kilka zdań o pogodzie i wymuszająca na

73 Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 186.

74 Zob. S. Iwasiów, *Gramatyka powieści*, „Nowe Książki” 2009, nr 1, s. 23.

matce zwięzłość informacja o braku czasu, wreszcie „rozwiązanie problemu i – w konsekwencji – rozmowy” (G 27). Ta pięcioelementowa namiastka kontaktu z matką ustępuje, gdy starsza kobieta kilkakrotnie nagrywa tę samą informację o śmierci psa, dopiero wtedy bohater zdaje sobie sprawę z tego, że matka jest od pięciu lat sama. Decyduje się wrócić. Po wejściu do domu uderza go widok wpatrzonej nieruchomo w telefon matki, nie jest w stanie wyrwać jej z letargu nawet głos syna – taki sam zapewne słyszała wielokrotnie w swojej głowie, wyczekując go. Grzegorz notuje:

Pochylam się, żeby ją ucałować w policzki, ma taką suchą skórę, gładką, dobrze pachnie – notuję w głowie – a więc jeszcze dba o siebie. Opiera się na moim przedramieniu i z wysiłkiem wstaje. (G 34)

Matka, choć tak bardzo obca, jest jeszcze „normalna”, dba o siebie, choć postępująca starość poczyniła już w jej wyglądzie wyraźne zmiany, jej głowa – pokryta rzadkimi pęczkami włosów ledwo trzymających się skóry – przypomina koronę uschniętego drzewa, samą skórę, przerytą żyłami, pokrywają okrągłe plamki. Pewnym zgrzytem – nieprzystawalnością dwóch elementów do siebie – znamionującym jednocześnie zupełnie inny porządek, jest kontrast wywołany opisem wyglądu głowy matki i trzymanym przez Grzegorza pudełkiem farby do włosów L’Oréal: „jesteś tego warta”. Niniejszym, bohaterka jako reprezentantka starości występuje z konsumpcyjnego porządku, który zawłaszczył relacje międzyludzkie w świecie zdominowanym przez przymioty i kult młodości. Bohater doskonale zdaje sobie sprawę, że matka i pudełko farby nie przystają do siebie, pochodzą z zupełnie innych porządków. Matce nie potrzeba teraz nowego koloru włosów, nie o to przecież w starości chodzi, gdzieś po prostu nastąpiła próba oszukańczego przekonania, że – potrzebując tego towaru – ma uznać go za wartość tak doniosłą, że spłynie ona także na tę starą kobietę niczym woda podczas spłukiwania nowo nałożonej farby do włosów. Problem polega na tym, że ta zauważona przez syna nieprzystawalność tak naprawdę nic nie znaczy dla ich relacji, on przecież ciągle jest po tej drugiej – „właściwej” – stronie, dlatego obcość jej ciała, tak trudna do zaakceptowania przez Grzegorza, nie zostaje przewyciężona lecz pogłębia się wraz ze zdiagnozowaniem choroby nowotworowej i pierwszymi chemioterapiami. Matka traci na wadze, skóra zaczyna nienaturalnie zwisać jej z twarzy, bohater mówi, że:

matka czy raczej jej ciało, odsłonięte, paradoksalnie, przez wyłożone na stole przedmioty, krępuje mnie, onieśmiela. Patrzę na kobietę, niespodziewanie odchudzoną, i gdyby nie potęga przyzwyczajenia, mógłbym przysiąc, że jej nie znam. Nie znam tej skóry, kurze łapki przy oczach drepczą w miejscu, mięśnie, które odkleiły się od szkieletu i zwisają jak rękawy swetra z ramiennej kości, szyjka z łańcuszkami zmarszczek, z koliai brunatnych skaz: kurzajek i przebarwień – obca osoba, siedząca przy stole w obcym miejscu, będącym kiedyś moim domem. Nie nauczyłem się jeszcze mojej matki, jej starzejącego się, sponiewieranego chemią, walczącego ciała. (G 186-187)

Grzegorza czeka zwiększony wysiłek polegający na zaakceptowaniu matki w zupełnie nowej odsłonie, jest ona przecież dla niego teraz tylko drastycznym i nieprzyjemnym starym ciałem, którego obcość spotęgowana jest dodatkowo przez chorobę. Nic więc dziwnego, że nie



może jej poznać i wydaje mu się, że jego rodzicielkę gra jakaś aktorka, jak inaczej wytłumaczyć zdumienie wywołane przez jakoś znajome i rozpoznawalne zachowanie, którego autorką jest jednak ktoś obcy. Patrzy z uznaniem na tę nieznaną kobietę, docenia jej kunszt aktorski mówiąc: „Tej aktorce chciałbym powiedzieć: należy się premia. I proszę ją zwolnić: chcę moją matkę z powrotem, prawdziwą” (G 187). Prawdziwą, czyli młodą i zdrową, niezepsutą, niezafalszowaną, nieprzeinaczoną przez starość. Nie wygląda ona pięknie, ale mimo wszystko jej zewnętrznosc wyraźnie wzrusza Grzegorza. Kolejny gest.

Póki co, nie wystarcza to jednak, miłość ze strony syna ciągle jest próbą przeniesienia na uczucia matematycznych reguł, chciałby zdążyć wyrównać przed śmiercią matki wartości kolumn „ma” i „winien”. Mimo że pierwszy raz od kilku lat oboje wreszcie mają możliwość kontaktu w cztery oczy, rozmawiają ciągle „o niczym, porwanymi zdaniami, słowami, dla których zgubił się kontekst, pomiędzy zużytymi meblami” (G 35). Im dalej czytelnik zapuszcza się w lekturę, tym więcej śladów kalekiej zależności, która łączy bohaterów, wyrazem tego są zdawkowe pytania, sztucznie podtrzymujące namiastki rozmów, które tak naprawdę nic nie zmieniają, bo przytłaczająca cisza trwa już zbyt długo. Ułomne – w całościowym i jakościowym oglądzie – staje się również życie matki, postępujące problemy z pamięcią, niezdolność do sprzątanania, tak cenionego wcześniej, sprawiają, że nieporządek i zaniedbanie przebijają się przez higieniczny kordon, który budowała przez całe życie. To wszystko, a także opuszczające ją siły – zmuszające do przechodzenia przez dziurę w płocie, kiedy furka popsuta – oraz nieustająca i niespełniona potrzeba bliskości i zainteresowania – najbardziej wyraźna wtedy, gdy znowu zawiedzione zostały jej oczekiwania, gdy nikt nie zadzwonił, nie przyjechał w odwiedziny – pokazują, że jest w odwrocie, że starcza samotność i niedołączność powoli czynią z niej swoją poddaną.

Niespodziewana bliskość starości, która staje się nagle rzeczą codzienną i najpowszejdniejszą, podkreślającą swoją obecność w każdym działaniu i zmieniającą wszystko, czego się dotknie – niczym Midas ,lecz nie w złoto – nie powoduje nagłej wielkiej przemiany syna, który zrozumiał swój błąd i pragnie teraz wszystko naprawić. Bardzo powoli dane jest nam oglądać drobne zmiany, które dokonują się w Grzegorzu. To właśnie gesty, wcześniej puste, dziś nabierają znaczenia. Łatwo domyślić się co one oznaczają, jak bowiem z pewną ironią notuje Nowacki, są czymś ważnym, to poprzez nie dajemy wyraz przywiązaniu do istotnych w naszym życiu osób<sup>75</sup>. Dużo wartościowszy pomysł daje Jan Strzałka, doszukując się w gestach przede wszystkim ćwiczeń ze szczerości<sup>76</sup>. Zmienia się więc bohater Karpowicza – i jest to informacja ważna dla jego relacji z matką – zaczyna walczyć o dawno utracone przywiązanie i życzliwość. W tym geście transformacji staje się najbliższym kompanem swojej matki, zbliża się do niej na odległość do tej pory nieosiągalną, ona bowiem także doświadcza przemiany, lecz w jej przypadku zmiana jest

75 Zob. D. Nowacki, *Gesty, Karpowicz, Ignacy*, <[http://wyborcza.pl/1,75475,5879014,Gesty\\_\\_Karpowicz\\_\\_Ignacy.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5879014,Gesty__Karpowicz__Ignacy.html)> [dostęp: 03.06.2015].

76 Zob. J. Strzałka, *Ćwiczenia ze szczerości*, <<http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/270744,1,recenzja-ksiazki-ignacy-karpowicz-gesty.read>> [dostęp: 03.06.2015].

dużo dotkliwsza, bo wymusza na bohaterce wyrwanie się – wraz z korzeniami – z, wydawałoby się, raz na zawsze ustalonego życiowego planu działania. Zaczyna się zrazu błahostką, Grzegorz zauważa, że matka przyszywa guzik na założonym ubraniu, choć przez całe życie obawiała się, że w ten sposób można zaszyć rozum, to – z pozoru – nic nieznaczące zdarzenie otwiera całą sekwencję, jest niczym pierwszy klocek domina, to charakterystyczne dla stylu późnego pęknięcie wprowadza dysharmonię w zwartą formę<sup>77</sup>. Od tego momentu należy mówić o późności matki Grzegorza, która, świadomie bądź nie, naznaczona starością i chorobą nowotworową będzie wprowadzała ideę przetrwania ponad tym wszystkim, co jest akceptowalne i normalne, starając się zgłębić własną późność<sup>78</sup>. Drugim krokiem, już znacznie bardziej wyraźnym, jest rozmowa w drodze powrotnej ze szpitala, w trakcie której matka opowiada zasłyszany kawał. Jednoznaczna reakcja syna wskazuje, że matka staje się inna, postępuje odmiennie, nie tak, jak kiedyś. Tym razem nie ma to bezpośredniego związku ze starością ujmowaną jako niewygodna przypadłość:

Śmiałem się, żeby sprawić matce przyjemność, zaciskając dłonie na obręczy kierownicy, aż skóra pobieliała; nie było mi do śmiechu. Moja matka nigdy nie opowiadała dowcipów. (G 54)

Trzeci krok, tym razem już z pewnością świadomy, inicjuje sama matka:

„Nie zamierzam się poddawać”, mówi cicho matka. „Wszystko będzie dobrze – kłamie. – Zawsze sobie radziłaś”. „Nie bierz tego do siebie, chciałam cię tylko ostrzec, bo zostajesz”, mówi matka bardzo oschle. [...] „Przepraszam, synek – mówi – jestem po prostu wkurwiona, że mam umrzeć”. Moja matka nigdy nie przeklina. (G 108)

Karpowicz w tym, jakże pełnym – porównując dotychczasowe próby bohaterów – dialogu, pokazuje radykalną niezgodę matki na los, który ją spotkał, nadspodziewanie wyraźnie widać Saidowskie niepodważalne niepogodzenie się ze sobą, brak natrafienia na swoją *serenitas*, tego dziwnego ducha ufnie niosącego niepamięć i ulgę<sup>79</sup>. Bohaterka doświadcza bolesnej, nieukozonej świadomości dochodzenia do kresu własnego życia i świata, i mówi stanowcze: „nie!”. Jej świadomość jest tak bardzo własna i tak bardzo skoncentrowana na sobie, że choć wprost nie sabotuje zastanego porządku, to właśnie ze względu na wyolbrzymione odniesienie do samej siebie, kwestionuje go i – w tym wspaniałym geście – neutralizuje<sup>80</sup>, doświadcza siebie niejako w stanie czystym i dzięki temu zostaje wyzwolona<sup>81</sup>. Z późnością łączy się więc poczucie pewnej nagłości

77 Zob. M. Trzęsiok, dz. cyt., s. 377.

78 Said, przywołując Adorno, notuje ciekawą myśl. Doświadczenie późności niejako staje się doświadczeniem dominującym, gdyż „tak naprawdę nie można wykroczyć w ogóle poza późność, można jedynie późność zgłębić” (E. W. Said, dz. cyt., s. 13.).

79 Zob. J. Gutorow, dz. cyt., s. 91.

80 Zob. Tamże, s. 91.

81 Warto przytoczyć, choć ma to wyraźny związek z artystyczną późnością, słowa Anny Sobolewskiej, która – powołując się na zdanie Marii Kuncewiczowej z późnego tomu szkiców *Przezrocza* („Moja klatka rozpadła się”) – rozumie doświadczenie starości jako doświadczenie „nagości” i „ogolocenia”. Badaczka zapytuje: „Może dlatego dzieła starych poetów, uwikłanych we własną starość, ból i chorobę, są mimo wszystko świadectwem wyzwolenia?” (A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 42. Cyt za: T. Wójcik, dz. cyt., s.

związane z tym, że na płaszczyźnie naszego doświadczenia świata coś nagle „dotyka nas do żywego”, wrywając z momentu czysto teraźniejszego. W tym właśnie, jak twierdzi Sławek, kryje się – wbrew potocznym skojarzeniom – rewolucyjny potencjał późności, późność bowiem to radykalna niezgoda, opór wobec tego, co jest<sup>82</sup>. Zachowanie matki dowodzi, że na starość można patrzeć zupełnie inaczej, jej postępowanie pokazuje, że „to, co »późne«, okazuje się nie być »ostatnie«, a wręcz przeciwnie – »późność« stanowi radykalną krytykę tego, co ostatnie”<sup>83</sup>. W swoim starczym buncie, matka Grzegorza postanowiła nikogo o swoim stanie nie informować, narrator domyśla się, że powzięła zniknąć z życia innych ludzi nagle, a swoją śmiercią ukarać bliskich, umierając cicho i mściwie, lecz jego rozpoznanie zostaje przełamane alternatywną przyczyną:

A może się mylę? Może ona nie przyjęła do wiadomości, że koniec już widać, że jej koniec trudno będzie związać z innymi końcami? Nie wiem, naprawdę nie wiem. (G 180)

Matka znika, lecz jej zacieranie się nie jest jednoznaczne – choć zanika na ciele i w czynnościach oraz słowach – tak naprawdę oszczędza siły na kolejną rundę i dlatego wykonuje tylko to, co jest absolutnie konieczne. Historia bohaterki *Gestów* pokazuje, że śmierć można odwlec, zwyciężyć – chociaż na chwilę – beznadziejną potyczkę o życie i wygrać zupełnie nową jakość. Późność matki Grzegorza – ostatecznie przecież tak optymistyczna – pozwala ujrzeć starość w jeszcze innym świetle. Karpowicz rysuje doświadczenie Starego Człowieka, który jest po prostu szczęśliwy, Grzegorz radość matki zauważa już wtedy, gdy pierwszy raz zabiera ją na zakupy – wtedy odżywa w niej śmiałość, zachowuje się jak mała dziewczynka. Już po pokonaniu nowotworu jej optymizm jest pełen, tak bohaterkę widzi syn:

Moja matka promieniuje szczęściem, dawno jej takiej nie widziałem, nieomal flirtuje z Pawłem, nawet dla mnie znajduje dobre słowo: zwraca się po imieniu, choć nadal w mi-anowniku, „Grześ – mówi – kupiłam krewetki, które tak lubisz”. (G 250)

Całości obrazu dopełnia kaleka i nieśmiała bliskość, którą udaje się bohaterom wreszcie osiągnąć, nie jest to już tylko drobny gest, lecz pełne ciepła trzymanie matki w ramionach, Grzegorz – ciągle czujący się nieswojo w tym niespodziewanym akcie – relacjonuje:

Pomagam matce, powolutku, nie uchybiając pojedynczemu milimetrowi podłogi, dojść do fotela w salonie. Od lat nie trzymałem matki w ramionach, nie dotykałem tak głęboko i dosłownie: odczuwam nagłą bliskość fizyczną i zażenowanie, nie mogę bowiem udawać, że matka to tylko pojęcie, byt bardziej społeczny niż materialny – to nie abstrakcyjnej matce pomagam dojść do fotela, tylko materialnemu (i praktycznemu) ciału [...]. Podchodzę do matki, najpierw gładzę, zmarnowawszy sekundy i cały gest, oparcie fotela, potem dotykam policzka matki, wilgotny, skóra wierzchu mojej dłoni lepi się do jej skóry. „Zaraz, mamó – mówię do siebie. – Wytrzymaj. Obiecuję”. Nie wiem, co mógłbym obiecać. Nie ważnego, chyba. [...] „Zaraz, mamó”, powtarzam, odrywając własną rękę od jej policzka, niepotrzebny i nieprzewidziany wybuch czułości, a może strachu, nie wiem. (G 209-211)

---

20.).

82 Zob. T. Sławek, „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać nowe światy*”, s. 22.

83 Tamże, s. 17.

Saidowy styl późny stał się dla bohaterki sposobem radzenia sobie ze starością, jej działanie wpisuje się w ujęcie taktyki w rozumieniu Michela de Certeau, choć skazana jest na rolę słabszego, to próbuje przecież mierzyć się ze śmiercią; „taktyka jest sztuką słabego”<sup>1</sup>. Bohaterka powieści Karpowicza musi zatem stawiać na „zręczne wykorzystanie czasu”, na sposobności, jakie czas stwarza. Walcząc o taką starość, jakiej dla siebie pragnie, rozgrywa batalię na cudzym polu, bo miejscem taktyki jest miejsce innego, rządzi tam narzucone przez obcą siłę prawo śmierci<sup>2</sup>. Ale *Gesty* przynoszą jej sukces, także obraz późności pełnej, którą stać nie tylko na radykalną niezgodę, ale również na znalezienie drogi wyjścia z tego bolesnego impasu, to pójście krok dalej, rozpoznanie sprzeczności i podjęcie walki o własne cele, to wreszcie wygranie bezcennej bliskości i pokonanie śmierci, bo w tym momencie liczy się tylko totalne doświadczenie terażniejszości. „Tu i teraz” bohaterka wygrywa życie, osiąga sumę starości i doznaje – na ten moment – nieśmiertelności; to co niewyobrażalne ziszcza się, dlatego stać ją tylko na pełne zdumienia westchnięcie: „kto by pomyślał”. Będąc starą, „należy jedynie do siebie”, nie podlega żadnej władzy, która mogłaby ograniczyć jej działanie, jej szlak – szlak starego człowieka – jest drogą wolności<sup>3</sup>.

Starość bohaterki – mimo że literacka – jest bardzo ludzka w swojej niespodziewaności i bardzo prawdopodobna. Jej przeżycie, będące niezaprzeczalnym sukcesem, jest także jej największą klęską, nieznosząca porażek i pustki śmierć, zamiast niej, zabiera Grzegorza. Przeżycie syna, symboliczny triumf pragnienia życia, wprowadza niesprawiedliwość, wygrywając ze śmiercią, przegrywa niedawno wywalczoną bliskość. Karpowicz w *Gestach* roztacza przed nami pełną paletę barw starości, w której – oczywiście – przeważają czernie, lecz na pewno nie dominują. Więcej, wymieszanie cieplejszych i jaśniejszych kolorów pozwala na nowe konfiguracje – zupełnie jak w stylu późnym – gwarantując przeżycie starości w sposób, który wydawałby się niemożliwy. Późność, objawiająca się tutaj także w relacji, jest dowodem na to, że starości nigdy nie da się oglądać w stanie relacyjnego zawieszenia. Obecność Starego Człowieka wyrzuca z przyzwyczajenia, zaś obraz Innego, który ma do zaoferowania nie tylko różnicę, ale naukę i uczucie, przewycięża – choć na chwilę – obojętność. Tego przecież doznaje Grzegorz, który odnajduje w sobie wystarczającą odwagę, by zaopiekować się matką, nie oddaje jej więc do specjalnego ośrodka, lecz decyduje się na tę ułomną przecież namiastkę relacji jaką jest obcość, która – przy ogromnym wysiłku – zdolna jest przemienić się w bliskość. Starość – międzyludzko – będąca wartością bezcenną, dla samej siebie jest zagadką i może okazać się ostatnim za życia zadaniem do wykonania, obowiązkiem, w którym w istocie końcowe zdanie należy do tego, który nie jest nią doświadczony, ale w pełni świadom swej podmiotowości doświadcza jej, bo „śmierć czasami czeka na nas i jest możliwe, by stać się głęboko świadomym tego czekania”<sup>4</sup>. I osiągnąć pełnię.

---

1 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 37.

2 Zob. Tamże, s. 37, 39.

3 Zob. T. Sławek, „*Trakt starego człowieka*”, s. 25.

4 M. Wood, *Introduction* w: E.W. Said, dz. cyt., s. xi.

## Ocalić starość. Zamiast zakończenia

Ariès pisał o śmierci wygnanej przez społeczeństwo, która wraca przez okno jeszcze szybciej niż zniknęła<sup>5</sup>. Ze starością, choć też została nagle i definitywnie zepchnięta na margines, jest inaczej. Wraca po cichu, cierpliwie, świadoma własnej wartości i przepełniona przeświadczeniem o tym, że nie da się przed nią uciec – w dwojaki sposób – po pierwsze każdy doświadczy jej na własnej skórze, po wtóre zaś społeczeństwa europejskie starzeją się: starość staje się więc coraz powszechniejsza, nie można już jej pominąć. Starość wracająca z wygnania na obrzeża kulturowej przestrzeni, upomina się o prawo do wstydu i niemodności, przewycięża tabu i milczenie o tym, co jest w pełni nasze, ludzkie. Prostuje zatem wypaczony obraz człowieka.

Kultura popularna, zagarniająca od początku XX wieku coraz większe obszary ludzkiej aktywności, przyczyniła się do zestereotypizowania opozycji młodość – starość, wartościując pozytywnie pierwszy człon, drugi łącząc z brzydotą, słabością i smutkiem. Refleksja nad starością staje się wyzwaniem, zakwestionowaniem tego schematu, koniecznością przekroczenia oraz przełamania<sup>6</sup>. Infantylna kultura przeniknięta niewyczerpanym konsumpcyjnym pożądaniem, forsująca jedyną właściwą drogę życiową polegającą na kulcie młodości i rozerotyzowanego ciała, sama w sobie zachęca do poszukiwania innych wyjść. Podstawowe prawo współczesnej kultury głosi, że mamy być szczęśliwi za wszelką cenę; szczęście, uroda, młodość, zdrowie – to obowiązki istot ludzkich. Są jednak życia, które nie przystają do tego modelu, które nie tak łatwo można rozstrzygnąć, dlatego należy szukać innych propozycji. Jedną z nich jest starość dowodząca, że myśl postmodernistyczna uległa wyczerpaniu, a zatem kwestionująca ekonomiczność, konsumpcję oraz schematyzację jako prawidłowe kategorie życiowe. Starość staje się głośnym sprzeciwem wobec zdziecinnienia i ślepego instynktu kupowania, pragnieniem wyrażenia własnej inności, polegającym na wysupłaniu się z zależności ekonomicznych. To chęć dawania, robienia czegoś bezdochodowo, to także doświadczenie ciała spoza rejestru konsumpcji, ciało bowiem przestaje być przedmiotem seksualnym nie dlatego że stare ciało nie może być piękne, lecz dlatego, że rozbija jednoznaczność znakowej teorii ciała, oferując mu dużo więcej ponad status płytkiej zewnętrznosci.

Schyłek drugiego tysiąclecia i początek XXI wieku stworzył przestrzeń, w której egzystencjalne doświadczenie starości mogło stać się nie tylko tematem ogólnej refleksji, lecz przede wszystkim istotnym zagadnieniem literackim. Autorka *Na starość* zauważa:

---

<sup>5</sup> Zob. P. Ariès, dz. cyt., s. 229.

<sup>6</sup> Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 41.

Pojawiły się wizje dożywania, przeżywania, przetrwania starości, a równocześnie wytworzone najpierw zbiorowe przyzwolenie, a następnie narastające zapotrzebowanie na literacki obraz schyłku życia – umożliwiający podjęcie tematów egzystencjalnych i kulturowych<sup>7</sup>.

Narastające zapotrzebowanie na literackie obrazy starości każe w tej dziedzinie sztuki widzieć, jak chce tego Jacques Rancière, „opłakiwanie polityki”<sup>8</sup>, jako jednej z najsilniejszych sił formułujących obraz rzeczywistości. Według francuskiego filozofa nie da się oddzielić szeroko rozumianej sfery estetyki od obszaru polityczności, czy szerzej – rzeczywistości społecznej. Każde zmaganie w obszarze tej drugiej strefy jest walką o określony obraz świata, z drugiej strony, wszelkie działanie artystyczne, jest angażowaniem się w porządek postrzegania świata oraz próbą modyfikacji modelu oglądu otaczającej nas rzeczywistości. Literatura, diagnozująca przesilenie postmodernizmu, która zajmuje się tematem starości, jest „sposobem działania”, ingerencją w „relacje ze sposobami bycia” i formami widzialności. Słowo pisane, stające się załącznikiem demagogii, rzucające w nieznaną przestrzeń, niemające wiedzy, do kogo trafi, niszczy cały usankcjonowany fundament rzeczywistości<sup>9</sup>. Literatura sama w sobie konstytuuje się jako „symptomatologia społeczeństwa, przeciwstawiając się zgiełkowi i ułudzie sfery publicznej”<sup>10</sup>, staje się przeto – świadomie bądź nie – rewersem rzeczywistości, egzemplifikacją ruchów i zmian, które mają w niej nastąpić. Literatura – reprezentantka sztuki – jest „tą drugą rzeczywistością”, autonomiczną formą życia<sup>11</sup>, niezależność doświadczenia estetycznego staje się zasadą nowej formy życia zbiorowego, tylko dlatego, że jest miejscem, w którym odsunięte są zwyczajowe hierarchie nadające ramy życiu codziennemu<sup>12</sup>. Twórczość jest przeto nową jakością, propozycją wyjścia z zastanych relacji i wyczerpujących się wzorów po to, by epoka i społeczeństwo mogły znaleźć swoje odbicie w znakach. Rancière pisze: „Rewolucja odbywa się najpierw w literaturze”<sup>13</sup>; w miejscu, które przywraca to, co wypchnięte ze społeczeństwa. Rewolucja w postrzeganiu starości rozpoczyna się właśnie w literaturze.

Czym więc jest starość, do czego może służyć pisarzom na początku nowego tysiąclecia? Właściwie, po co w ogóle się nią interesować? Czyżak daje kilka odpowiedzi, otóż starość pozostaje czasem rozliczeń i zrozumienia sensu własnej, jednostkowej egzystencji. To czas, kiedy człowiek ma wreszcie prawo, aby zająć się samym sobą, to także okres podsumowań

---

7 Tamże, s. 46.

8 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wstęp M. Pustola, Kraków 2007, s. 52.

9 Zob. Tamże, s. 70-71.

10 Tamże, s. 98.

11 W tym miejscu należy poczynić wątpliwość i powtórzyć komentarz Rancière’a, który ma świadomość, że taki sposób rozumienia literatury, czy szerzej – sztuki – umniejsza niejako jej autonomię i „tożsamość wewnątrz procesu samoorganizacji życia” (Tamże, s. 87.). W przypadku refleksji nad starością nie ma to jednak większego znaczenia, gdyż w takim ujęciu literatura niejako sama z siebie pragnie zabrać głos w kwestii społecznej, a więc nieliterackiej.

12 Zob. Tamże, s. 50.

13 Tamże, s. 96.

i osławiania śmierci, będących efektem niemożności odnalezienia się w terażniejszością, rozczarowania terażniejszością lub obojętnością wobec niej. To czas, w którym usprawiedliwione jest zniechęcenie i apatia, tak samo jak usprawiedliwiony jest brak pozytywnego programu na przyszłość<sup>14</sup>. Starość, przede wszystkim jednak, jest nowym obowiązkiem literatury; konotując dorastanie, mądrość, dojrzałość i oświecenie – przeciwstawia się infantylnej i strywalizowanej współczesnej kulturze. Starość sama w sobie przeciwstawia się postawie dziecka zafiksowanego na swoich lękach, neurozach i zachciankach, sięgającego po coraz to nowe zabawki, po więcej przedmiotów i przyjemności.

Punktem wyjścia dzisiejszej krytyki, w której szeregach znajduje się przecież także literatura, jest według Sloterdijka duma. Diagnozując dzisiejsze społeczeństwo jako znajdujące się na drodze do bezgranicznej erotyzacji, która pragnie z człowieka uczynić *animal eroticum* – konsumenta sterowanego przez Erosa, oznaczającego w tym rozumieniu prostą przemianę materii, filozof zakłócenie „wielkiego party” widzi w przypomnieniu, że człowiek w swojej psychice posiada nie tylko biegun erotyczny, lecz także biegun dumy. Nie chodzi tu zatem o spór Erosa i Tanatoa, lecz o opozycję Erosa i Thymosa. Autor *Krytyki cynicznego rozumu* tłumaczy, że ten ostatni oznacza wysokie poczucie własnej wartości i chęć pokazania siebie innym oraz danie im czegoś od siebie. Ta szczodrość – niezależna od posiadanych środków, będąca w zasadzie ascetycznym wyrzeczeniem, sytuowanym wszakże w pozytywnym poczuciu własnej wartości – jest największym wkładem starości we współczesną kulturę. Filozof uważa, że dziś walka klas zupełnie zniknęła, a na jej miejscu pojawił się niewidoczny front, który określa jako „konspirację dorosłych”. Bycie dorosłym – a stary jest tego najlepszym przykładem – to nowe pozytywne odkrycie, które staje się właściwym zadaniem filozofii – i można od razu dodać – także literatury: poszukać tego, co realne i stworzyć nowy symboliczny porządek procesu dojrzewania, nie można go jednak po prostu odziedziczyć, musi zostać na nowo zakodowany<sup>15</sup>. Właśnie kształcenie do dorosłości jest najważniejszą lekcją, którą może dać nam starość. Umożliwia ona znalezienie nowego języka, a to chyba najlepsza definicja zadania, jakie stoi przed literaturą.

Poszukiwanie nowej idei dorosłości, nie tyle w doświadczeniu starości, co w nowych sposobach relacji z nią, pozwala widzieć w Starym Człowieku depozytariusza wiedzy, kogoś, kogo doświadczenie może wpływać na moje życie, którego mądrości mogę potrzebować. Nie jest to relacja nauczyciela czy mistrza z uczniem, to zupełnie nowy typ komunikacji podmiotowej oparty na thymosowskim dawaniu siebie, dawaniu tego, co we mnie najlepsze, a co może stać się wartością samą w sobie dla innych. Podejmowanie przez literaturę tematu starości pozwala wziąć ludzi starych w obronę i zaprezentować ich światu w sposób, który jeszcze nie funkcjonuje, ale którego powstanie jest szansą na dojrzałą i pełniejszą relację. Stąd płynie informacja dla nas, czytelników, że próba skomunikowania się ze starością – a czynią to przecież także młodzi arty-

---

<sup>14</sup> Zob. A. Czyżak, dz. cyt., s. 77.

<sup>15</sup> Zob. P. Sloterdijk, *O trudnym dojrzewaniu do szczęścia*. Rozmawia Agata Bielik-Robson, <<http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/63848,o-trudnym-dojrzewaniu-do-szczescia.html>> [dostęp: 03.06.2015].

ści – czy to poprzez bliskość, obcość, czy też późność, otwiera dyskusję na nową podmiotowość, nową jakość komunikacji, wywraca zastany porządek do góry nogami, pozwala wyrzeć poza horyzont włączającej w określone tryby kultury.



# Bibliografia

## Teksty

- Bator Joanna, *Chmurdalia*, Warszawa 2011.
- Bator Joanna, *Piaskowa Góra*, Warszawa 2009.
- Dehnel Jacek, *Lala*, Warszawa 2009.
- Karpowicz Ignacy, *Gesty*, Kraków 2008.
- Klimko-Dobrzaniecki Hubert, *Dom Róży*, Wołowiec 2006.
- Masłowska Dorota, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.
- Paziński Piotr, *Pensjonat*, Warszawa 2010.
- Przybylski Ryszard, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008.
- Rylski Eustachy, *Na Grobli*, Warszawa 2010.
- Świdorski Bronisław, *Asystent śmierci*, Warszawa 2007.
- Tokarczuk Olga, *Ostatnie historie*, Kraków 2004.

## Opracowania

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posł. opatrzył P. Nowak, Warszawa 2008.
- Ariès Philippe, *Śmierć odwrócona w: Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008.
- Barber Benjamin R., *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylizuje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008.
- Bator Joanna, *Czy silne dobro jest możliwe? O Piaskowej Górze i Chmurdalii* rozmawiają Joanna Bator, Przemysław Czapliński i Magdalena Malińska, „Res Publica Nowa” 2010, nr 11/12, s. 168-173.
- Bator Joanna, *Włóczęga jako metoda*, <<http://tygodnik.onet.pl/1,47143,druk.html>> [dostęp: 03.06.2015].
- Baudrillard Jean, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe w: Tegoż, Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Bielas Joanna, *Europa (Zachodnia) to kobieta*, „Twórczość” 2006, nr 12, s. 114-116.
- Bois Jean-Pierre, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996.
- Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Chwin Stefan, *Migotanie tkaniny pamięci*, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 82, s. 160-162.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Winterreise*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 151-157.
- Czapliński Przemysław, *Mieszkańcy i mieszańcy*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 6, s. 186-193.
- Czapliński Przemysław, *Ostatnie historie, Tokarczuk, Olga*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,2299093.html#ixzz1saLT1ygD>> [dostęp:03.06.2015].
- Czapliński Przemysław, recenzja *Chmurdalii* na stronie Instytutu Książki, <<http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,3098,Chmurdalia.html>> [dostęp: 03.06.2015].

- Czyżak Agnieszka, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011.
- Darska Bernadetta, *Gdy język ocala czas*, „Opcje” 2006, nr 4, s. 94-95.
- Darska Bernadetta, *Jakby ich w ogóle nie było*, <<http://bernadettadarska.blog.onet.pl/Jakby-ich-w-ogole-nie-bylo-P-,2,ID390875472,n>> [dostęp: 03.06.2015].
- Darska Bernadetta, *Przytłoczone zwyczajnością*, „Kresy” 2009, nr 1/2, s. 146-148.
- *Dehnel jak ta lala*. Rozmawiała Aleksandra Kozłowska. „Wysokie Obcasy” z 27 marca 2007, <<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4006577.html>> [dostęp: 03.06.2015].
- Drożdż Karolina, *Ćwiczenia w obcości. O „Asystencie śmierci” Bronisława Świderskiego*, „Tygiel Kultury 2008, nr 10/12, s. 51-57.
- Borkowska Ewa, *Apologia Wyobraźni w poezji i muzyce w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borowska, E. Knapik, Katowice 2006.
- Eliot Thomas Stearns, *Yeats w: Tegoż, Szkice krytyczne*, wybrała, tłum. i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972.
- *Europa to paskudne miejsce*. Z Piotrem Pazińskim, autorem powieści *Pensjonat*, redaktorem „Midrasza”, rozmawia Karolina Felberg. „Odra” 2010, nr 9, s. 82-84.
- Faron Bolesław, *Anatomia starości*, „Nowa Polszczyzna” 1998, nr 4, s. 66-68.
- Fiałkowski Tomasz, *Pochwała zdrowego rozsądku*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 18, s. 13.
- Freud Zygmun, *Żaloba i melancholia w: Tegoż, Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000.
- Gustowski Michał, *Między nami dobrze jest, Dorota Masłowska*, <<http://punktkrytyczny.wordpress.com/2008/12/28/miedzy-nami-dobrze-jest-dorota-maslowska/>> [dostęp: 17.11.2013].
- Gutorow Jacek, *Przedostatnia fraza, ostatnie marzenie*, „Przegląd Polityczny” 2010, nr 101, s. 89-94.
- Hanczakowski Michał, *Pomiędzy baśnią a esejem*, „Dekada Literacka” 1998, nr 8/9, s. 20.
- Iwasiów Sławomir, *Gramatyka powieści*, „Nowe Książki” 2009, nr 1, s. 23.
- Kurkiewicz Juliusz, *Piotr Paziński: Istniejemy jeszcze-jeszcze*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy\\_jeszcze\\_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49](http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy_jeszcze_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49)> [dostęp:03.06.2015].
- Jentys-Borełowska Maria, *Scytyjska kołyska*, „Twórczość” 2011, nr 1, s. 87-90.
- Kalinowska Kasia, *W społeczeństwie są problemy*, „Wyspa” 2009, nr 1, s. 89-91.
- Kawafis Konstandinos, *Wiersze zebrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1992.

- Kopciński Jacek, *Głuchnący mędrzec*, „Nowe Książki” 1998, nr 9, s. 48-49.
- Kopkiewicz Aldona, *Nowa Masłowska*, „Opcje” 2008, nr 4, s. 90-91.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007.
- Larek Michał, *Kobiece historie*, „Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 123-125.
- Legeżyńska Anna, *Baśń z okrutnym zakończeniem*, „Polonistyka” 1998, nr 10, s. 691-693.
- Ładyga Jerzy, *Ból starości*, „Res Humana” 1998, nr 10, s. 19-21.
- Marczak Ilona, *Ocalić dzięki opowieściom*, „Tygiel Kultury” 2007, nr 10/12, s. 230-232.
- Masłowska Dorota, *Ucałuj oblicze tej ziemi*. Z pisarką rozmawia K. Surmiak-Domańska. „Duży Format” 2008, nr 44, s. 8-9.
- Mead Margaret, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 2000.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Zapiski starego „poganina”*, „Nowe Książki” 2010, nr 12, s. 9.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Żydowski dom spokojnej młodości*, „Nowe Książki” 2010, nr 3, s. 15.
- Mizuro Marta, *Nieoczekiwana zmiana miejsc*, <[http://www.przekroj.pl/kultura\\_ksiazki\\_artykul,6728.html](http://www.przekroj.pl/kultura_ksiazki_artykul,6728.html)> [dostęp: 13.05.2014].
- Mizuro Marta, *Pamięć wybiórcza*, „Odra” 2010, nr 3, s. 131-132.
- Mizuro Marta, *Śmierć na każdym piętrze*, „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 32-33.
- Najder Łukasz, *Z pamięci*, „Tygiel Kultury” 2010, nr 4/6 s. 169-171.
- *Nieczyste miejsca*. Z Piotrem Pazińskim rozmawia Karolina Sulej, <[http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7583224,Nieczyste\\_miejsca.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7583224,Nieczyste_miejsca.html)> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, *Asystent śmierci, Świdzki, Bronisław*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,3883946.html#ixzz1bFJ0gvZN>> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, *Dom Róży. Krysuwik, Klimko-Dobrzaniecki Hubert*, <<http://wyborcza.pl/1,75517,3161833.html#ixzz1tJtbTqB2>> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, *Gesty, Karpowicz, Ignacy*, <[http://wyborcza.pl/1,75475,5879014,-Gesty\\_Karpowicz\\_Ignacy.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5879014,-Gesty_Karpowicz_Ignacy.html)> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, *Potęga imitacji*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8464612,Potega\\_imitacji.html#ixzz1v7rSgihS](http://wyborcza.pl/1,76842,8464612,Potega_imitacji.html#ixzz1v7rSgihS)> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, *Powieść jak ta lala*, <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idtekstu=1003&idautora=11&lang=PL>> [dostęp: 03.06.2015].
- Nowacki Dariusz, recenzja *Domu Róży* na stronie Instytutu Książki, <<http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,1852,dom-rozy--kr%C3%BDsu-v%C3%ADk.html>> [dostęp: 03.06.2015].

- Nowicka Magdalena, *Wygnany przez wygnańców*, <<http://tygodnik.onet.pl/1,20072,druk.html>> [dostęp: 03.06.2015].
- Olszewski Marek, *W gabinecie figur woskowych*, „Akcent” 2010, nr 4, s. 113-116.
- Orski Mieczysław, *Uporczywy ciężar bytu*, „Odra” 2007, nr 2, s. 129-130.
- Pawłowski Roman, *Patriotyzm Metalowej Dziewczynki*, <[http://wyborcza.pl/1,75475,5874728,Patriotyzm\\_Metalowej\\_Dziewczynki.html](http://wyborcza.pl/1,75475,5874728,Patriotyzm_Metalowej_Dziewczynki.html)> [dostęp: 03.06.2015].
- *Piotr Paziński: Istniejemy jeszcze-jeszcze*, <[http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy\\_jeszcze\\_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49](http://wyborcza.pl/1,76842,8019411,Istniejemy_jeszcze_jeszcze.html#ixzz1pt0nsO49)> [dostęp: 03.06.2015].
- Podsiadła Ewa, *Starość – nowe tabu, czyli perspektywa starości w jędrnej popkulturze* w: *Patrząc na starość. Praca zbiorowa*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009.
- Przymuszała Beata, *Bezowocne owocobranie*, „Czas Kultury” 1999, nr 4/5, s. 146-149.
- Rancière Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Kraków 2007.
- Ratuszna Hanna, *Opowieść w kolorze sepii*, „Twórczość” 2007, nr 1, s. 110-112.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rzepkowska Aleksandra, *Zastosowanie kategorii postpamięci w badaniach literackich na przykładzie „Lali” Jacka Dehnela*, „Kwartalnik Polonistyczny” 2008, nr 2, s. 161-169.
- Said Edward W., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, Bloomsbury 2006.
- Sloterdijk Peter, *Czy Polacy odnajdą szczęście w Kryształowym Pałacu*. Rozmawia Maciej Nowicki, <[http://dziennik.pl/dziennik/europa/article47098/Czy\\_Polacy\\_odnajda\\_szczescie\\_w\\_Krysztalowym\\_Palacu.html](http://dziennik.pl/dziennik/europa/article47098/Czy_Polacy_odnajda_szczescie_w_Krysztalowym_Palacu.html)> [dostęp: 03.06.2015].
- Sloterdijk Peter, *O trudnym dojrzewaniu do szczęścia*. Rozmawia Agata Bielik-Robson, <<http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/63848,o-trudnym-dojrzwaniu-do-szczescia.html>> [dostęp: 03.06.2015].
- Sławek Tadeusz, „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać nowe światy*”. *Kilka uwag o „późności”* w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borowska, E. Knapik, Katowice 2006.
- Sławek Tadeusz, „*Trakt starego człowieka*”. *Próba polityki starości w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Sławek Tadeusz, *Dziesięć westchnień na temat starości w: Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki i A. Dziadek, Katowice 1995.

- Sławiński Bohdan, *Dorotka w krainie Oz. O sztuce „Między nami dobrze jest”*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 5, s. 160-164.
- Słomak Iwona, *Studium oprawcy. Zaklinanie śmierci. O (nie tylko) najnowszej powieści Bronisława Świderskiego*, „Pogranicza” 2007, nr 3, s. 103-105.
- Sobolewska Justyna, *Joanna Bator i przemiana matki Polki*, <[http://wyborcza.pl/1,118216,10288786,Nike\\_2011\\_\\_Joanna\\_Bator\\_i\\_przemiana\\_matki\\_Polki.html#ixzz1pvTDp0Z0](http://wyborcza.pl/1,118216,10288786,Nike_2011__Joanna_Bator_i_przemiana_matki_Polki.html#ixzz1pvTDp0Z0)> [dostęp: 03.06.2015].
- Sobolewska Justyna, *Taniec z cieniami. Powiastka filozoficzna o żydowskim losie*, <<http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/297843,1,recenzja-ksiazki-piotr-pazinski-pensjonat.read>> [dostęp: 03.06.2015].
- Stachowska Iwona, *Aksjologiczne aspekty starości w: Patrząc na starość. Praca zbiorowa*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009.
- Steuden Stanisława, *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 2011.
- Strzałka Jan, *Ćwiczenia ze szczerości*, <<http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/270744,1,recenzja-ksiazki-ignacy-karpowicz-gesty.read>> [dostęp: 03.06.2015].
- Szladowski Marek, *Starość w przedśmionku śmierci (zamiast wstępu) w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Szóstak Anna, *Współczesna sztuka umierania. O najnowszej powieści Olgi Tokarczuk „Ostatnie historie”*, „Pro Libris” 2005, nr 2, s. 122-124.
- Szybowicz Eliza, *Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela*, „Krytyka Polityczna” 2007/2008, nr 14, s. 136-148.
- Szymanowski Dariusz, *Wiersze z ostatniego peronu wszechświata. Poeta w obliczu starości w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Śliwiński Piotr, *Dehnelizacja*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 16, <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/dehnelizacja/y90mh>> [dostęp: 03.06.2015].
- Traba Robert, *Wstęp do wydania polskiego w: J. Assmann, Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008.
- Trzęsiok Marcin, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009.
- Tynecka-Makowska Słowinia, *Starość z Amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich w: Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Uniłowski Krzysztof, *Śmiertelność kobiet*, „Opcje” 2005, nr 1, s. 48-49.
- Waldenfels Bernhard, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek,

Warszawa 2009.

- Wallis Mieczysław, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975.
- Weps Daria, *Dom śmierci, dom życia*, „Opcje” 2006, nr 2, s. 83-84.
- Wieczorek Krzysztof, *Dobry Filozof – to Stary Filozof, czyli o sztuce savoir-vieillir w: Starość raz jeszcze (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice 2007.
- Wołowicz Magdalena, *Góra usypana z ziaren rodzinnych historii*, „Opcje” 2009, nr 3, s. 87-88.
- Wood Michael, *Introduction*, w: E.W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, Bloomsbury 2006.
- Wójcik Tomasz, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.
- *Wychowała mnie Szeherazada*. Z Jackiem Dehnelem rozmawia Katarzyna Janowska. „Polityka” 2007, nr 4, <<http://archiwum.polityka.pl/art/wychowala-mnie-szeherazada,362321.html>> [dostęp: 03.06.2015].
- Zaworska Helena, *Pieśń myślącego badyła*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 74, s. 24-25.
- Žižek Slavoj, *Kruchy absolut czyli Dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009.

*Pani Anna Kierzek  
zechce przyjąć serdeczne podziękowanie  
za pomoc w tłumaczeniu  
On Late Style Edwarda W. Saida*





Książka Cezarego Rosińskiego: *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej* jest dokonaniem naukowym dużej rangi, efektem dojrzałej refleksji metodologicznej oraz efektem świetnego rozoznania w problemach polskiej prozy najnowszej. Autorowi udało się połączyć nowatorskie efekty interpretacyjne z ustaleniami dotychczasowych badań nad literackimi obrazami starości.

(fragment recenzji Tomasza Mizerkiewicza)

Wydawnictwo E-naukowiec  
[www.e-naukowiec.eu](http://www.e-naukowiec.eu)

