

Artur Żywiołek

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
a.zywiolek@ujd.edu.pl
ORCID ID: 0000-0002-6904-5608

Sei Solo. O samotności w sensie ścisłym **(Jerzy Pilch *Żywego ducha*)**

*Dopo tutto, sei solo scrittore.
Perché mi dispiace sapere che sei solo*¹.
[z włoskich rozmówek]

Na obwołanie przedostatniej, wydanej w roku 2018 książki Jerzego Pilcha wydawca umieścił znamiennej deklarację: „Oto Jerzy Pilch, jakiego nigdy dotąd nie czytaliśmy. Ostatni na statku szaleńców”. Pomijając wymowę tego marketingowego zabiegu, trudno nie zgodzić się z faktem, że powieść (?) zatytułowana *Żywego ducha*, a więc opatrzona tradycyjnym porzekadłem określającym stan absolutnej (*toutes proportions gardées*) pustki, stanowi pewien wyjątek w dorobku autora. Unikalność *Żywego ducha* bierze się stąd, że Pilch poddał intelektualnej i artystycznej rewizji nie tylko samego siebie i swoje pisarstwo, lecz także – i przede wszystkim – „całą” Kulturę, a więc tę sferę, która – przeciwstawiając się mitycznym potęgom Natury – stanowi rodzaj fortyfikacji (także konsolacji) przed przypadkowością (losowością) zdarzeń. Pilchowe *sprawdzam* jest swoistym wyobraźniowym eksperymentem zakładającym, po pierwsze, wejście w rolę 90-letniego narratora, który czas życia ma już za sobą, po drugie zaś, imaginacyjne wzięcie w nawias (unicestwienie) wszystkich istot ludzkich. Hipotezotwórstwo

¹ „W końcu jesteś tylko pisarzem. Dlatego smutno mi, że jesteś sam”.

Pilcha przypomina poniekąd to, co wielokrotnie proklamował Stanisław Lem, a mianowicie, że literatura winna być swoistym poligonem, na którym testuje się alternatywne wizje rzeczywistości *in the past* oraz *in the future*. Jerzy Pilch, wybierając opcję *in the future*, stan bliżej nieokreślonej przyszłości, stawia sobie i czytelnikom pozornie banalne pytanie: a co, gdybym był ostatnim człowiekiem na ziemi? A co, gdybym był tylko sam – jako artysta i jako człowiek? Jak w takiej sytuacji „wdarłby się do prywatnego spektaklu zwinny sens, obojętny wobec indywidualnych ciemności, które przyszedł zamieszkać”²? Merleau-Ponty zakłada, że

ta pustka pozbawiona sensu została przygotowana w pełni życia indywidualnego – jak bąbelki w masie wrzącej wody – z chwilą, kiedy to, co odczuwane, zakrzepło w rzeczy. Słowo w pewnym sensie podejmuje i przewycięża, ale także w pewnym sensie zachowuje i kontynuuje pewność zmysłową, nie przenika nigdy całkowicie „wiecznego milczenia” prywatnej subiektywności. Jeszcze teraz trwa ono pod słowami, nie przestaje ich spowijać i jeśli tylko głosy stają się odległe lub niewyraźne lub też mowa dosyć różna od naszej, możemy odnaleźć wobec niej osłupienie pierwszego świadka pierwszego słowa³.

Wydaje się, że Jerzy Pilch idzie dalej. Do pewnego stopnia ta „pozbawiona sensu” „ewangelia pustki” zachowuje właściwości, o których pisze francuski filozof. Jednak trudno odnaleźć na kartach *Żywego ducha* pierwotne osłupienie świadka pierwszego słowa. Mamy tu raczej do czynienia z rozzarowaniem, że słowa, znaki nie ukazują (nawet w sposób epifaniczny) jakichś metafizycznych prześwitów. Warto w tym miejscu przywołać pewien trop, który znajdujemy w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza. „Jest to opowiadanie o tym, że w »murze życia«, w »murze rzeczywistości« nie ma mistycznych drzwi, którymi można wyjść w inny wymiar, w »lepsze życie«⁴. Bohater *Śmierci w starych dekoracjach* rozumiał, że „prawie całe życie spędził wśród zakazów i nakazów, pojęć, idei i symbolów, które były atrapami”⁵. Czy narrator powieści Jerzego Pilcha wyposażony został w podobną świadomość? Czy absolutna pojedynczość,

² Por. M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Esej o mowie*, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 153.

³ Tamże, s. 153–154.

⁴ T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, Warszawa 1980, s. 6.

⁵ Tamże.

samotność artykułowana w rozmaity sposób na kartach *Żywego ducha* sugeruje analogiczne odczytanie jak w opowiadaniu Różewicza?

Sei solo

Na pierwszej stronie manuskryptu zawierającego nutowy zapis sześciu sonat i partit na skrzypce solo Jan Sebastian Bach umieścił wymowny napis „Sei Solo”. Wydawać by się mogło, że w geście lipskiego kantora nie ma niczego nadzwyczajnego, a jednak ów tytuł można nie tylko odnieść do solowego charakteru sześciu kompozycji⁶, lecz także do sytuacji artysty wykonującego Bachowskie sonaty i partity. „Jesteś sam” to w jakimś sensie metaforyczna fraza określająca stan pełnej samotności. Takie też są te utwory przeznaczone na skrzypce solo: muzyczna narracja ewokuje ciszę i samotność. Analogia zachodząca pomiędzy powieścią Pilcha a wiolinistycznymi arcydziełami Bacha jest, rzecz jasna, najzupełniej przypadkowa i arbitralna. Jest rezultatem wyłącznie osobistych skojarzeń, niemniej na poziomie tzw. migracji idei, to znaczy intersemiotycznego oraz intertekstualnego przemieszczania się znaków, symboli, pojęć można wyznaczyć wspólny horyzont znaczeń, świadczący o jakiejś wyobrażonej (może życzeniowej?) ciągłości pomiędzy epokami, stylami czy dziełami.

Sed contra, odniesienia do muzyki Bacha nie występują w powieści Jerzego Pilcha. Pojawiają się tylko dwie krótkie wzmianki dotyczące pierwszego koncertu z cyklu *La Stravaganza* (ekstrawagancja) Antonia Vivaldiego oraz *Litaniae de Venerabili Sacramento* Jana Dismasa Zelenki. Pierwszy z wymienionych utworów został opatrzony określeniami „hejnał zagłady” i „fanfary exodusu”. Przy drugim pojawia się „zniewalająca wizja” stojących przed ołtarzem dwudziestu chórzystek w białych bluzkach i czarnych spodnicach⁷. Trudno wskazać jakieś ukryte znaczenie koncertu Vivaldiego, jeszcze trudniej określić funkcję, którą ten utwór pełni w strukturze powieści. Dynamizm, witalność, niezwykła energia dzieła weneckiego mistrza nie skłaniają do deklaracji typu „hejnał zagłady” czy „fanfary exodusu”. *La stravaganza* jawi się raczej jako wyraźny kontrast między energią życia a pustką wypelnioną jedynie martwymi przedmiotami. Warto dodać,

⁶ W języku włoskim *sei* oznacza „sześć”, a także „jesteś”.

⁷ J. Pilch, *Żywego ducha*, Kraków 2018, s. 150. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście i opatruję sygnaturą ŻD z podaniem numeru strony.

że w *Żywego ducha* nośnikiem muzyki Vivaldiego jest radio, które stanowi jeden z wielu elementów tworzących powieściową audiosferę:

Jedynie stukoty, jakie dochodzą, tyczą rozlatującego się świata: ściana pęka, rynnna się urywa, cegła spada. Na razie to jest nieśpieszne strojenie instrumentów, jak ruszy koncert, dopiero będzie. Dopiero będzie słyhać nas w przestworzach (ŻD 56–57).

Muzyka nadawana przez radio jest jedynie à propos. Marginalny charakter tego muzycznego à propos zostaje jednak zestawiony z kosmiczną przestrzenią (z muzyką przestworzy, z muzyką sfer?), co wzmacnia jedynie poczucie pustki i osamotnienia. W drugim przypadku (*Litania do Najświętszego Sakramentu* Zelenki) muzyka wyznacza przestrzeń kontemplacji nacechowaną jednak dyskretną erotyką (dwadzieścia dziewczyn w białych bluzkach i czarnych spódnicach). Podobnie zresztą dzieje się we fragmencie poprzedzającym wzmiankę o koncercie Vivaldiego:

Zawsze czułem zapach ich bielizny, dawniej staników, majtek i halek, dziś stringów i push-upów. Zawsze czułem ten zapach, zawsze odgadywałem szczegóły fabuły łóżkowej, zawsze byłem o krok... (ŻD 56).

Relacje między muzyką a mistyką, duchowością i zmysłowością od zawsze były (i są) symetryczne, co więcej, wydają się tworzyć nierozdzielne pary. Muzycznie naznaczone związki erotyki i mistyki narrator umieszcza wszelako w czasie przeszłym. W czasie teraźniejszym „wszystko uci-chło (...) a światła było tyle, ile przedostawało się przez rozbite witraże” (ŻD 151). Zaryzykujmy więc stwierdzenie: „Jesteś sam”, to fraza, która patronuje książce *Żywego ducha*.

Nie ma jednak w tym zdaniu ani egzaltacji, ani jakiegokolwiek wzniosłości. Jak powiada Pilch:

...literatura jednoosobowa (...) traci (...) swą retoryczną kąśliwość na rzecz męczeńskiej mulistości. Weź sam pisz, sam poprawiaj, sam kwalifikuj do druku, sam projektuj okładkę, sam szykuj wydanie, promuj je sam przed sobą i potem sam czytaj, i sam się – a jakże – zachwycaj (ŻD 23).

Eksperyment myślowy Jerzego Pilcha ma swoje źródło w książce Guida Morselliego *Wydarzenie*, ale – jak zauważa autor *Żywego ducha* – włoska powieść nie jest „mdławą utopią ekologiczną”. Morselli „tak czytany był

istotnie słaby. Ale prawdziwie wielcy pisarze nie pozwalają się czytać byle jak” (ŻD 30). Podobne zastrzeżenie można poczynić także wobec prozy Pilcha, który nie pozwala, aby czytać go „byle jak”, to jest jako jeszcze jedną opowieść o „ostatnim człowieku na ziemi” czy głosę do literatury apokaliptycznej. Biorąc w nawias istnienie wszystkich ludzi, ich imaginacyjnie unicestwienie, formułuje Pilch tezę o istotnym związku samotności i starości, tudzież o rozpadzie (kenozie?) znaczeń i symboli konstytuujących ludzkie imaginaria i kulturowe percepcje. „Skrajna samotność” wymusza na pisarzu przyjęcie pewnej konwencji stylistyczno-gatunkowej, w czym tkwi pewnego rodzaju niebezpieczeństwo popadnięcia w fabularny banał.

W *Trzecim dzienniku* Jerzy Pilch umieścił takie oto wyznanie:

Jak próbujesz układać zdania o ostatnim człowieku na Ziemi, jest to trudne, ponieważ skrajna samotność określa konwencję, staje się bez mała gatunkiem literackim: bohater w sensie ścisłym nie ma do kogo gęby otworzy, ergo brak sporu, konfliktu i dialogów. Oczywiście, można uruchomić „obsadę B” i próbować podkręcić nie tyle akcję, bo jej przecież nie ma, ile swoiście dynamizować strukturą powieści, a to rozmową z jakimś lotnym zwierzakiem, najlepiej z gburowatym kotem, który również ocalał z apokalipsy, a to snuć nieodbyte dialogi miłosne z jedyną godną prawdziwego uczucia koleżanką z podstawówki, a to mieć liczne przywidzenia i obfite omamy słuchowe, a to wreszcie dopuścić do głosu jakiegoś z krwi i kości Piętaszka (potomka jego w prostej linii), który ma liczne zalety i tę wadę, że zawsze będzie gigantyczną aluzją literacką – nadmiar aluzyjności to jest cecha utworów drugorzędnych⁸.

Zauważmy, że Pilch pisze o pewnych możliwościach genologicznych, jakie dają gotowe, zawsze prymarne wobec pisarza konwencje literackie. „Dynamizowanie struktury powieści”, „podkręcanie akcji, której nie ma” to nie tyle jedna z wielu artystycznych opcji, ile raczej zagrożenie w postaci nadmiaru aluzyjności, cechującego drugorzędne produkcje literackie. A zatem – wydaje się, że Pilchowe *sei solo* nie dotyczy samotności konwencjonalnej, to jest osamotnienia, opuszczenia przez bliskich sobie ludzi. Niemiecka etymologia słowa „samotność” w błyskotliwy sposób „oświeśla”, by tak tautologicznie to wyrazić, prawdziwy stan ducha „ostatniego człowieka na Ziemi”. *Einsamkeit* kryje w sobie kilka ważnych znaczeń. *Ein* to „jeden”, morfem *sam-* w języku staro-wysoko-niemieckim oznacza „ten sam”,

⁸ J. Pilch, *Trzeci dziennik 7 maja 2017 – 15 lipca 2018*, Kraków 2019, s. 55.

a więc *einsam/keit* określa nie tylko sytuację „jedyności”, „pojedynczości”, lecz także stan zwrotności jednostki wobec siebie samej⁹.

Komentując proces tworzenia *Żywego ducha* (a może raczej zmagania z konwencją i możliwymi „stylami odbioru”?) w *Trzecim dzienniku* pod datą 18 października 2017, Jerzy Pilch napisał:

Odłożyłem na bok *Trzeci dziennik*, bo zatęskniłem za fikcją, bo ogarnął mnie szłał twórczy i silny pisarski zapal, by wreszcie skończyć, wyszlifować i raz na zawsze zostawić utwór dziwacznie mnie absorbujący (o którym nieraz już z całym artystowskim bezwstydem wspominałem – zwykle unikam tego rodzaju wyznań czy komentarzy; autor o sobie dywagujący, poważnie siebie traktujący – na ogół źle to wróży), prozę mianowicie zatytułowaną *Żywego ducha*, prozę umiarkowanie obszerną, ale za to, mam nadzieję, pojemną (mała, a pakowna) i pewne zamiary i nadzieje spełniającą. Na pozór robi ona wrażenie ćwiczenia literackiego, na pozór idzie o wykonanie niemal dokładnie określonego gatunku literackiego – wszystko to na pozór, to znaczy, owszem owo „ćwiczeniowe” pasmo jest i jest istotne, ale szczerze mówiąc, o inne efekta tu chodzi¹⁰.

O jakie „inne efekta” może tu zatem chodzić, skoro trzykrotnie autor powtarza „na pozór”? Nie jest to ćwiczenie literackie, „choć do tego eseju autor przywiązywał dużą wagę”. Powieść Morselliego, istotna dla zrozumienia genezy prozy Pilcha, jest ważna, ale tylko na gruncie literackich inspiracji. Powiedzieć na temat *Żywego ducha*, że jest to opowieść o samotności i starości, to nic nie powiedzieć. Warto jednak zwrócić uwagę, że już w początkowych akapitach powieści Jerzy Pilch wskazuje na teksty, które w sposób błyskotliwy rozświetlają, *nomen omen*, wymowę tekstu, tudzież sugerują owe „inne efekta”: wiersz Bronisława Maja z tomu *Zagłada Świętego Miasta*¹¹ oraz fragment *Kroniki z oblężonego Miasta* Zbigniewa Herberta. „Miejscem wspólnym” (toposem) w obu tekstach jest „miasto”: Święte Miasto Jeruzalem (?) oraz miasto zamknięte, oblężone, poddane presji natury, historii, wszelako oba „Miasta” pisane są wielką literą. Pierwszy raz teksty Bronisława Maja i Zbigniewa Herberta oraz Guida Morselliego pojawiają się w rozdziale trzecim, w dość szczególnym kontekście. Oto bo-

⁹ Por. I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, tłum. Sz. Żuchowski, Kraków 2019, s. 277–278.

¹⁰ Tamże, s. 101.

¹¹ B. Maj, *Zagłada Świętego Miasta*, Londyn 1986. Pierwotnie przywołany wiersz ukazał się w tomie *Wspólne powietrze*, Kraków 1981.

wiem Jerzy Pilch pisze o świecie wypadającym z normy i o gigantycznym i nie do naprawienia rozżewie „między naszymi nocami a obrazami tych nocy”, „między naszymi dniami a obrazami tych dni” (ŻD 29). Niewspółmierność literatury i rzeczywistości, rzeczy i jej artystycznej kreacji, nieprzystawalność języka do świata – wszystko to stanowi ważną wskazówkę interpretacyjną, tę mianowicie, że rzeczywistość zawsze przekracza możliwości artykulacyjne mowy, P/pisma, którym pachnie powietrze (ŻD 37). Co w ostateczności, w obliczu Końca oświecla „opustoszałą ziemię”?, pyta narrator i odpowiada: „jedynie martwe ekrany drugorzędnych fabuł i gier komputerowych” (ŻD 37). Wszelako „z przeciwnej strony” – (czyli jakiej? mistycznej, metafizycznej?) opustoszałą ziemię oświecla „wiekuisty blask” wierszy Bronisława Maja i „trupci połysk poematu Zbigniewa Herberta” (ŻD 37).

Oto rozświetlający pustkę („samotność w sensie ścisłym”) wiersz Bronisława Maja:

Świt po bezsennej nocy. Najlepiej
 wyjść z domu: mgła, niskie słońce,
 rosa na trawnikach, wrzask ptaków,
 których nic nie zagusza, okna ciemne
 i puste. Nie ma nikogo na ulicach.
 Na rynku. Nigdy tak wyraźnie
 nie słyszałem swoich kroków. Nigdy
 na ulicy nie słyszałem
 tylko bicia mojego serca:
 jest niespokojne, coraz
 bardziej, z każdą chwilą
 bardziej. Dopiero na Plantach
 widzę mleczarza jak ciągnie z hałasem
 swój wózek. Mogę
 wracać.

Kolejnego wiersza z tego zbioru Pilch już nie cytuje, ale – jak się wydaje – ów niecytowany/nieobecny tekst stanowić może ważne dopełnienie. Pojawia się podobna topografia (kwietniowa aleja krakowskich Plant i „siwobrody żebrak”). Przede wszystkim jednak poeta pisze o nieprzekraczal-

nej granicy oddzielającej to, co „tu”, od tego, co pochodzi „stamtąd”. Czy Bronisław Maj, a także Jerzy Pilch zgodziliby się z równie błyskotliwą frazą Gertrudy Stein: „tam nie ma tam”¹²; frazą, która demaskuje, dewaluuje i dekonstruuje nasze poczucie przestrzennej stabilności i metafizycznej nadziei? Głodny żebrak „stamtąd” wyciąga rękę, by chwycić monetę czy bułkę. Poeta mówi jednak, że Ty tutaj „jesteś sam”, *sei solo*:

Ale myśl raczej o „sobie” jesteś tu.
Równie
sam.

Świat natomiast jest „nie do odkrycia”. Czy poeta deklaruje nieprzystawalność znaków i rzeczy? Czy może jednak znaki, pismo są jedynie cieniem rzeczywistości? Wszak „gotowe i jak dotąd trafne formuły nie nadążają za rzeczywistością tak gruntownie odmienioną, że nie wiadomo, czy w ogóle jest” (ŻD 73). Trudno na te pytania odpowiedzieć w sposób konkluzywny, choć w kolejnym wierszu zamieszczonym w tym zbiorze pojawia się myśl, aby być „jak dziecko na progu tajemnicy otwartej”.

Inną odsłoną „samotności w sensie ścisłym” jest fragment poematu *Raport z obłąkanego miasta*. Fragment ów zatytułowany *Porzucony* składa się z trzech segmentów, które, podobnie jak wiersze autora *Wspólne powietrze* rozświetlają mrok tajemnicy samotności. Narrator *Żywego ducha* przywołuje kilkanaście wersów poematu Zbigniewa Herberta, stawiając swoisty znak równości między stanem „porzuconego” a swoją sytuacją egzystencjalną: „przydarzyło mi się to, o czym czytałem w wiadomej opowieści i wiadomych wierszach” (ŻD 58):

Nie zdążyłem
na ostatni transport

pozostałem w mieście
które nie jest miastem

bez dzienników porannych
bez gazet wieczornych

¹² Cyt. za: G. Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, tłum. B. Baran, Warszawa 2016, s. 11.

nie ma
więzień
zegarów
wody

zażywam
wielkich wczasów
poza czasem

odbywam długie wędrówki
przez aleje spalonych domów

aleje cukru
rozbitego szkła
ryżu

mógłbym napisać traktat
o nagłej przemianie
życia w archeologię
(...)
w barze zostały
leki na samotność

butelki z żółtym płynem
i symboliczną nalepką
(...)
wyzbyłem się
złych myśli

porzuciło mnie nawet
przeczcucie śmierci¹³

Artystyczny znak równości (tożsamości?) między życiem a literaturą („przydarzyło mi się to, o czym czytałem w wiadomej opowieści i wiadomych wierszach”) nie oznacza wszelako naturalnego związku *signifiant* i *signifié*. Samotność „porzuczonego” obrazuje przemiana życia w archeolo-

¹³ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, Wrocław 1992, s. 63–66.

gię. Mimo to wydaje się, że narrator *Żywego ducha* próbuje wyznaczyć jeszcze inną granicę oddzielającą zwykłą samotność człowieka w świecie, od „istotnej samotności” („samotności w sensie ścisłym”), która jawi się jako konieczny niemalże warunek stawania się sobą. Metaforyczny obraz „porzucanego” życia zmieniającego się w „archeologię” oznacza *de facto* brak, pustkę warunkującą odkrycie (czyli mówiąc za Heideggerem: odsłonięcie, wydobywanie ze skrytości) autentycznego „ja jestem” oddzielonego bez reszty od świata innych osób i rzeczy. W poetycko-filozoficznych medytacjach tak o tym pisał Maurice Blanchot:

Kiedy jestem w *obrębie świata*, w którym są także rzeczy i inne bytu, bycie pozostaje głęboko skryte (to myśl, do której stara się nas przekonać Martin Heidegger). Skrytość ta może stać się pracą, negacją. „Ja jestem” (w świecie) zaczyna wówczas oznaczać, że jestem tylko, jeśli mogę oddzielić się od bycia: negujemy, przekształcamy naturę – i w głębi tej negacji, która jest czasem i pracą, byty się rozwijają, a ludzie dążą wciąż wzwyż w atmosferze wolności, „ja jestem”. Staję się „mną” dzięki postawieniu, aby być oddzielnym od bycia, być bez bycia, być tym, co byciu nic nie zawdzięcza, co czerpie władzę z odrzucenia bycia i jest absolutnie „wynaturzone”, absolutnie oddzielone, a więc: absolutnie absolutne¹⁴.

Medytując nad tajemnicą czytania/pisania Blanchot rozwija Heideggerowską intuicję, że prawda o sobie samym, tożsamość, stawanie-się-sobą jest możliwe poprzez pracę negacji, oddzielenia od bycia. Na pozór tautologiczne „bycie bez bycia” okazuje się warunkiem *sine qua non* doświadczenia bycia sobą, bycia niezapośredniczonego, nieuprzedmiotowionego, czyli autentycznego. Czy przywołane formuły filozoficzne, metafory pełne literackiego uroku pozwalają wyznaczyć jakiś meta-poziom (metodę?) interpretacji tekstu Pilcha, czy też raczej sugerują istnienie stanów niepodających się hermeneutycznym operacjom rozumienia/wyjaśnienia czegoś, co usytuowane jest poza zasięgiem naszych pojęć i naszego, *ludzkiego, arcyłudzkiego* (Nietzsche) porządku symbolicznego? Czy logika wyobraźni artystycznej jest adekwatna wobec logiki rzeczywistości? Hipoteza Pilcha zakłada, że ocalały „ostatni człowiek na ziemi” staje przed dylematem, czy ocalenie to było nieprzypadkowe i miało swój ukryty *telos*, czy przeciwnie: jest najzupełniej przypadkowe, pozbawione logiki i logosu?

¹⁴ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 301.

Tysięczny raz zadaję sobie pytanie: czy na pewno przypadkowo ocalałem? I coraz częściej mnie kusi, by odrzucić ten wariant. Nieprzypadkowo? Celowo? We łbie mi się przewraca? Niekoniecznie w sensie ścisłym, ale wykluczyć się nie da. W głowie mi się nie tyle przewraca, co maćci. Jak przyjmę, że ocalałem nieprzypadkowo, to może łatwiej będzie wpaść na trop rozwiązania? Bo przypadek można tylko innym przypadkiem wyjaśnić. A jak ocalałem nie przypadkiem, to muszą za tym stać jakieś celowe kroki, jakaś logika. Ale szukaj tej logiki! Zastanawiaj się, który moment życia tu pasuje! Z czym wybór mojej osoby połączyć! Z pochodzeniem? Ze wzrostem? Z chorobą? Z płcią? Chyba przeciwną! (ŻD 60–61).

W mocy pozostaje więc pytanie: czy istnieje jakiś przedustawny porządek, przedustawna harmonia życia, którą można odkryć, czy też brak jakichkolwiek trwałych form bytowych (metafizycznych?) potwierdzających obecność logosu, gwarantującego nadto stabilną tożsamość osoby ludzkiej? Jak się zdaje, Jerzy Pilch podobne pytania stawia literaturze i kulturze. Pilchowe „sprawdzam” przybiera postać melancholijnej świadomości, którą wyraża bezlik cytatów i odniesień do wielkich kulturowych narracji. I choć w książce *Żywego ducha* autor nie powołuje się na *Anatomię melancholii*, to trudno oprzeć się wrażeniu, że ów nadmiar cytatów i zapożyczeń jest rezultatem jakiegoś myślowego i artystycznego powinowactwa z dziełem Roberta Burtona.

Coda: *l'aapel du vide* albo *Spätstil*

Literatura, pisanie nie może być jedynie zagadywaniem pustki. „Mylną i fałszywą strategią – pisze Pilch – jest napinanie się na wykrycie zasadniczego braku, immanentnej pustki, rozstrzygającego o wszystkim feleru. Nie ma takich rzeczy... (ŻD 69). A co, jeśli Pismo jest jednak gestem pociechy, konsolacyjną protezą mistyfikującą dostęp do jedynej prawdziwej rzeczywistości: nicości? W tym miejscu Jerzy Pilch odsłania kolejny, bynajmniej niejednoznaczny, „efekt rzeczywistości”¹⁵ swojej prozy, czy też eseju, do którego przywiązywał wielką wagę (ŻD 19).

Poetyka *Żywego ducha* jest specyficzna, „patchworkowa”. Partie narracyjne, opisowe, quasi-autobiograficzne korespondują z fragmentami eseistycznymi; przejęte, przekształcone i prze-pisane cytaty z filozofów

¹⁵ Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.

(np. Kierkegaarda, Szestowa), poetów, pisarzy, eseistów, pism kanonicznych i apokryficznych, nadto jeszcze opisy licznych doświadczeń temporalnych, spacialnych, akustycznych i wizualnych („oczy i uszy duszy”), metafizycznych i eschatologicznych przeczuć (tryptyk Boscha *Wóz z sianem*) wyznaczają gęstą intertekstualną oraz intersemiotyczną (Bosch, Bruegel) przestrzeń, której wyczerpujący opis przekracza rozmiary tego szkicu¹⁶. Kompozycyjny patchwork (26 segmentów, pierwszoosobowa narracja fingująca postać 90-letniego starca, mieszanina fikcji, faktów, wielogatunkowość czy intergatunkowość (powieść, opowiadanie, obrazek, esej, dziennik, pamiętnik itp.) wyposażony został jednak – zgodnie z „regułami” sztuki post/modernistycznej – w nadbudowany wymiar/poziom znaczeniowo-symboliczny. Wydaje się, że ów organizujący/porządkujący chaos fabularny wymiar tworzy kilka podstawowych motywów/chwyków/toposów/mitów (samotność, starość, wędrownka, Miasto) oraz związanych z nimi kulturowych referencji, wyznaczony głównie przez obrazy Hieronima Boscha (*Statek szaleńców*, *Wóz z sianem*) i Petera Bruegela (*Ślepcy*). „Im pustka przeraźliwsza, tym przeraźliwsza dyscyplina”, powiada stary narrator, który „jakby głos ojca [prawodawcy?] słyszał” (ŻD 96). Odnosząc to zdanie do całości dzieła Jerzego Pilcha, można by sformułować następującą hipotezę interpretacyjną: nadrzędną jednostką znaczeniową *Żywego ducha* jest splot kilku podstawowych motywów (mitów?). Po pierwsze, doświadczenie samotności i starości i związanej z nimi utraty czasowo-przestrzennej stabilności, po drugie doświadczenie wędrownki wewnętrznej i zewnętrznej (przy założeniu istnienia różnicy między wędrownką wewnętrzną i zewnętrzną), błędzenia w miejskim labiryncie, a także w chaosie zdarzeń, wspomnień, afektów, po trzecie zaś w użyciu obrazów Boscha (*Statek szaleńców*, *Wóz z sianem*) i Bruegela (*Ślepcy*) jako globalnych metafor świata i życia ludzkiego. Nie wdając się z drobiazgowo analizy, można próbować wskazać przynajmniej ogólny sens Pilchowych dialogów z Kulturą próbującą mieszać szyki Naturze. Oto w rozdziale 17. narrator, niczym Dante zabłąkany w leśnej gęstwinie własnego życia, ma wizję wozu drabiniastego, obok którego czterech rzeźmieszków uśmiechało się krzywo. Jeśli przyjąć, że chodzi o tryptyk Boscha *Wóz z sianem*, to podstawowa wykładnia tego dzieła sprowadza się do alegorii życia jako wozu z sianem

¹⁶ Być może szczegółowa analiza licznych intertekstualnych i intersemiotycznych referencji pozwoliłaby lepiej zrozumieć labiryntową formułę prozy Jerzego Pilcha. Wówczas mogłaby powstać praca na temat elegijnej czy melancholijnej świadomości Jerzego Pilcha.

(bogactwem, zaszczytami). Ludzie różnych stanów, godności i urzędów nie zwracają uwagi na Świętą Rodzinę, ani na demoniczne postaci ciągnące wóz, ani także na dramatyczne rozdarcie między niebem (lewe skrzydło tryptyku) i piekłem (prawe skrzydło tryptyku). Statek szaleńców (okręt głupców) stanowi również alegoryczne wyobrażenie życia ludzkiego jako bezmyślnej i bezsensownej pogoni za bogactwem, przemijającymi przyjemnościami i ziemskimi zaszczytami. Warto wspomnieć w tym miejscu, że pewien uczony doktor praw obojga Sebastian Brant z Bazylei w swoim *Das Narrenschiff* udzielał takiej oto przestrogi:

Świat się w ciemną noc pogrąża,
 W ciężkim grzechu trwa niezmiennie.
 Ulice są błaznów pełne,
 Co szczycą się głupotą jedno,
 Chociaż miana tego nie chcą.
 (...)
 Zwierciadłem błaznów rzecz tę nazwę,
 W nim się pozna każdy błazen,
 Kim jest, dowie się bezbłędnie,
 Kto w zwierciadło błaznów zerknie¹⁷.

Każdy jest błaznem, choć nie każdy jest w stanie to dostrzec. Ślepcy prowadzeni przez ślepców – oto kolejna alegoria życia ludzkiego autorstwa Petera Bruegela.

Mimo wszechobecnej ironii, sarkazmu, drwiny powieść *Żywego ducha* nie jest satyrą. Jej ostateczna (?) wymowa jest ze wszech miar polifoniczna, otwarta również na czytelnicze dopowiedzenia¹⁸. Prze-pisując fragment *Ducha opowieści* Jana Gondowicza, Pilch wyznacza pewien narracyjny algorytm, który tworzy szereg etapów: „bieg wydarzeń pierwszego poranka, daremne poszukiwanie żywego ducha w możliwie oryginalnych miejscach, oraz opisy staczania się bohaterów (...). Autorów szczególnie fascynuje topografia wyludnionych miast tudzież poczucie bogactwa i wszechmocy ogarniające bohaterów, nim popadną w – także nieuniknione – kryzys. Ża-

¹⁷ S. Brant, *Okręt błaznów*, tłum. A. Lam, Pułtusk 2010, s. 3–4.

¹⁸ Możliwy jest taki kierunek interpretacji, który zakłada istnienie nie tyle pustej i niemej, co „głośniejszej samotności” ewokowanej przez polifonię głosów, tropów myślowych, stylistycznych przekształceń, bezliku doświadczeń akustycznych i wizualnych, składających się na narracyjny „strumień świadomości” *Żywego ducha*. Za tę inspirującą uwagę dziękuję P.T. Recenzentowi.

den jednak nie dociera do sedna zagadki, po co właściwie istniała na Ziemi zgładzona w ich książkach ludzkość, co komu z tego przyszło i czy świat z jej zniknięciem poniósł stratę. To cecha autentycznych zagadek: nie sposób ich rozwiązać. Można je tylko zagadać (ŻD 138)¹⁹. Idąc tropem Jana Gondowicza, „nazwać to można ćwiczeniem wyobraźni – socjologicznej, psychologicznej, a i metafizycznej”, przy czym – jak dodaje autor *Ducha opowieści* – „egzystencjalista Morselli sięga najgłębiej w absurd istnienia jako takiego, który ujawnia mu w pełni absurd nieistnienia”²⁰. Zaryzykujemy mocną tezę: Jerzy Pilch sięga jeszcze głębiej w absurd istnienia, ponieważ poddaje anihilacji nie tylko „trupa świata”, lecz także – a może zwłaszcza – wszelką kulturową, religijną i metafizyczną retorykę jako formy konsolacji. A literatura, jaką uprawia Pilch, nie przynosi pocieszenia. Przeciwnie, autor *Żywego ducha* dość bezceremonialnie obnaża kruchość tych „użytecznych fikcji”, by posłużyć się formułą Hansa Vaihingera i jego filozofią *als-ob*²¹.

Punktem wyjścia tej hiobowej (?) kenozy jest osobiste, jednostkowe doświadczenie starości, nadchodzącej śmierci oraz możliwego samobójstwa. Nie tylko chodzi o „los trupa, którego nikt nie odnajdzie”, lecz o lęk przed nieuniknionością śmiercią, „jako że śmierć nie tylko zabiera nas z przestrzeni, lecz niszczy też nawarstwiony w nas czas, i w efekcie nie może istnieć nawet żal przy całej absurdalnej nadziei, a wraz z czasem musi zniknąć także tęsknota za jego zawróceniem”²².

Przedostatnia książka Jerzego Pilcha na temat ostatniego człowieka na ziemi jest, być może, przejawem tego, co Adorno określił mianem „późnego stylu” (*Spätstil*). Tak o tym pisał Edward W. Said:

Późność jest zatem czymś w rodzaju narzuconego sobie wygnania ze sfery tego, co powszechnie akceptowalne, ocalenia poza i ponad jej granicami. Stąd bierze się Adornowska ocena późnego stylu Beethovena, a także lekcja, jakiej sam filozof udziela czytelnikowi. Katastrofa, jaką w przypadku twórcy *Missa*

¹⁹ Zob. J. Gondowicz, *Już was nie ma*, [w:] tegoż: *Duch opowieści*, Warszawa 2014, s. 121–124.

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Felix Meiner Verlag, Leipzig 1922 [pozostałe wydania: 1911, 1913, 1918, reprint: 1986]. Hans Vaihinger twierdzi, że człowiek tworzy użyteczne (konieczne?) fikcje, dzięki którym rzeczywistość nabiera sensu i przyjmuje kształt dostępny ludzkiej percepcji. Owymi koniecznymi do życia fikcjami są zarówno modele nauki, jak i sztuki, dzięki czemu człowiek może zrozumieć (zinterpretować) swój stosunek do świata, w którym przyszło mu żyć. Substancję literatury stanowią właśnie fikcje, poprzez które świat jest wypowiadalny.

²² J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja*, tłum. B. Baran, Warszawa 2018, s. 33.

solemnis jest styl późny, polega na epizodycznym, wyrywkowym charakterze jego muzyki, rozdzieranej przez momenty ciszy i braku – pęknięcia, których nie da się ani wypełnić przez umieszczenie w jakimś ogólnym schemacie, ani zignorować czy umniejszyć, mówiąc na przykład: „biedny Beethoven, ogłuchł, stał nad grobem, więc przymknijmy oko na te wpadki”²³.

Katastrofa, którą opowiedział Jerzy Pilch, czyż nie polega na epizodycznym, międzystylowym charakterze jego prozy rozdzieranej przez zakłócenia, pęknięcia, melancholijny nadmiar (?) cytatów i zapożyczeń, rozbijanie schematów fabularnych? Nie sposób tego zignorować, mówiąc: „biedny Pilch, samotny i schorowany stał nad grobem, więc przymknijmy oko na te wpadki”. Patrząc jednak na to z innej perspektywy, można zauważyć, że „późny Pilch”

lubi się w tropieniu paradoksów, chyba teraz to one (jak niegdyś kobiety) dodają mu wigoru. I dzięki temu zgoda na inercję artystyczną staje się nie źródłem porażki czy milczenia, ale zwycięstwem literackiego impetu; czymś na kształt instynktu życia. Paradoks – mawiał Emil Cioran w *Zmierzchu myśli* – sprawia, że „rozum zachowuje twarz wobec tego, co nieracjonalne”²⁴.

Autorka przywołanej wypowiedzi określa „późną twórczość” Jerzego Pilcha mianem „powrotu do początków”, twierdząc, że pisarz ponownie zadaje sobie pytania tożsamościowe („kim jestem” i „jakim jestem pisarzem”)²⁵. Ważniejsze wszelako są inne kwestie. Oto bowiem ów powrót do początków, jako oznaka *Spätstil*, oznacza równocześnie zwątpienie w literaturę, jak i „remedium na kryzys”. Proza „późnego Pilcha” staje się „ostentacyjnie literacka”, a zarazem jest aktem podważenia wiary w sens S/słowa. „W Pilchowej ironii, niczym w krzywym zwierciadle”, niczym na statku błaznów, albo w pochodzie ślepców, „przegląda się rozpacz i lęk”²⁶.

Dająca do myślenia może być analogia z Kafką, o którym Guido Morselli pisał w swoim *Dzienniku*. Celem Kafki jest „doprowadzić do eksplozji codzienności, jeśli pod mianem codzienności mamy na myśli to, co logiczne, podporę praktycznej strony życia”²⁷. Metoda Kafki (podobnie

²³ E.W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017, s. 21.

²⁴ K. Buszkowska, *Zadomowieni w literaturze. O czytaniu pisarzy*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s.120.

²⁵ Tamże, s. 121.

²⁶ Tamże, s. 123.

²⁷ G. Morselli, *Dziennik*, tłum. K. Skórska, „Literatura na Świecie” 2018, nr 1–2, s. 42.

jak metoda Pilcha) polega na odebraniu „logice naszego życia wszelkiej jej zawartości z pozornie odpowiedniego splotu przypadków czy sytuacji. Rzeczywistość życia zostaje zniszczona od środka, pozostaje z niej tylko cienka błona”²⁸. W ostatnim rozdziale *Żywego ducha* narrator opisuje swoje fantasmagoryczne widzenie sukni w trawie (tej samej/nie tej samej?), o której pisze w rozdziale siedemnastym. Tym razem, oprócz sukni należącej do „urodzonej bankietowiczki”, mamy jeszcze kolejną suknię, a poza tym bluzę z granatowego polaru, drelichowy płaszcz, filcowy toczek, dzinsy, kilka szarych golfów, krótką spódnicę, buty, trampki, brudną bieliznę, bokserki z poliestru, skarpety, wełniane szale, „bluzki eksponujące obojczyki” (ŻD 197–198). W takiej właśnie scenerii dokonuje się finał opowieści, której narrator próbując upewnić się, gdzie właściwie się znajduje, widzi „zarzucone nieśmiertelnymi koszulami pola”, które „sły ze wszystkich stron” (ŻD 198). Czy analogia do *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza jest prawomocna, czy jest to jedynie życzeniowa projekcja czytelnika obciążonego nadmiarem lektur i łatwych skojarzeń? Czy uprawniona jest taka wykładnia, że śmierć ostatniego człowieka na ziemi zagarnia również wszelkie jego dekoracje, to jest konwencje, „które zostały zbudowane w przeszłości i przetrwały z różnych formach społecznych, politycznych do naszych czasów”²⁹? Z teatru życia (albo z operetki życia) nie zostaje nic, a Gombrowiczowska opozycja stroju/nagości (*Operetka*) okazuje się równie złudna, skoro nawet pod kostiumem, strojem, formą, konwencją nie kryje się nic. Wówczas jednak rodzi się pisarz, bo „zaczyna widzieć język; jak gdyby ryba zobaczyła wodę, w której pływa. Towarzyszy temu przynajmniej częściowa zdrada własnego świata na rzecz humanistyki – tego domu z powietrza, republiki napisanych słów, które stają się ważniejsze od słów słuchanych i używanych na co dzień, a nawet od żywych ludzi”. Ta „apologia czytania jako stanu umysłu” staje się więc nową „formą życia”³⁰.

²⁸ Tamże.

²⁹ T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, s. 5.

³⁰ Por. R. Koziołek, *Po Pilchu*, [w:] tegoż, *Czytać, dużo czytać*, Wołowiec 2023, s. 99–100.

Artur Żywiłek

Sei Solo. On solitude in the strict sense (Jerzy Pilch „The Living Spirit”)

Jerzy Pilch's novel *Żywego ducha* [*Living Spirit*], published in 2018, is an exceptional item in the writer's oeuvre, being a manifestation of his 'late style' (*Spätstil*). The uniqueness of this work also stems from the fact that Pilch subjected not only himself and his writing to intellectual and artistic revision, but also Culture, i.e. that sphere which – opposing the mythical powers of Nature – constitutes a kind of fortification (also consolation) against the randomness (randomness) of events. The absolute loneliness of the novelistic narrator results from the hypothetical assumption that the signs of words, the signs of culture, do not indicate the presence of some external instance guaranteeing the meaning of the world. On the other hand, it is possible to pose the thesis that it is literature that is the individual's act of defence against nothingness.

Keywords: solitude, art, *Spätstil*, fictions, emptiness (nothingness)

Słowa kluczowe: samotność, sztuka, *Spätstil*, fikcje, pustka (nicość)