ŚWIAT I SŁOWO WORLD AND WORD
40 | 1 | 2023 ISSN 1731-3317
http://doi.org/10.53052/17313317.2023.03

Michał Kopczyk

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
e-mail: mkopczyk@ath.bielsko.pl
ORCID ID: 0000-0001-5885-8702

Dziennik znikania. O trylogii diarystycznej Jerzego Pilcha

1.

Powiedzieć, że dla Jerzego Pilcha własna biografia stanowiła najważniejszy temat literackich eksploracji, materiał poddawany nieskończonym lekturom i eksplikacjom – to, jak wiadomo, nic nie powiedzieć[1]. Nie mniej oczywiste jest to, że owe eksplikacje i eksploracje wyglądały inaczej, zależnie od gatunku, na gruncie którego były dokonywane. I kto wie, być może „najprawdziwszy" był pisarz w swych dziełach fikcjonalnych. Jakby ujawnianie sekretów życia łatwiejsze było tam, gdzie autora chroni przed natrętnym weryfikatorem *licentia poetica*, a rąk nie wiąże mu żaden pakt z czytelnikiem.

Inaczej w tekstach o deklaratywnie autobiograficznym charakterze. Ich zestaw wzbogacił się w ostatnich latach życia pisarza o kilka tytułów, przy

[1] Najdobitniej bodaj rzecz ujął Dariusz Nowacki w omówieniu biografii pisarza autorstwa Katarzyny Kubisiowskiej (*Pilch w sensie ścisłym*, Kraków 2016): „Po prostu pisarstwo Pilcha zawsze było jawnie autobiograficzne, a co najmniej od «Dziennika» – wyłącznie takie. Nie mówiąc o setkach udzielonych przez bohatera wywiadów, które ukazały się w prasie bynajmniej nie literackiej, a więc były skoncentrowane na życiorysie pisarza". D. Nowacki, *Pilch zamieniony w kicz. Katarzyna Kubisiowska napisała najgłośniejszą biografię jesieni*, „Gazeta Wyborcza" 2016, 4 listopada https://wyborcza.pl/7,75517,20934666,katarzyna-kubisiowska-pilch-zamieniony-w-kicz.html [dostęp: 30.05.2023]. Katarzyna Szkaradnik (na marginesie tej samej książki) pisze zaś o Pilcha „igraniu z konwencjami autobiograficznymi, zwodniczej żonglerce maskami, widmowej obecności «ja»". K. Szkaradnik, *Pociąg do życia Pilchowego*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2017, z 1, s. 310.

czym warto zaznaczyć, że *Autobiografia w sensie ścisłym, a nawet umownym* ukazała się już po śmierci autora, nie mamy dowodów na to, że ten nosił się z zamiarem książkowej edycji tekstów, które drukował wcześniej „Tygodnik Powszechny". Można powiedzieć, że mamy do czynienia z sytuacją, w której to osoby trzecie – redaktor, właściciele spuścizny – stają się aktywnymi uczestnikami gry z biografią, jaką prowadził pisarz[2]. Ukazała się także nieautoryzowana praca Katarzyny Kubisiowskiej, którą Pilch zdążył przeczytać i… ocenić źle, a także dwa tomy rozmów z Eweliną Pietrowiak, które można w tym kontekście interpretować jako próbę osłabienia zawczasu wpływu ustaleń autorki – ustaleń w wielu aspektach rozbieżnych z wersją biografii konstruowaną przez pisarza[3].

Pozostawię tu na boku pytanie o „prawdę" biografii, prawdę życia. Jakkolwiek rozumiana wydaje się formułą o wątpliwej przydatności, przynajmniej wtedy, gdy uzna się – a ku takiemu uznaniu zdecydowanie się skłaniam – biografię za tekst, a więc byt zasadniczo autonomiczny wobec zewnętrzności niesymbolicznej, rządzący się swoimi zasadami i poddający się opisowi za pomocą kategorii stosowanych w klasycznym literaturoznawstwie, takich jak fabuła, wątek, teleologia, bohater itd.[4] Nie pytam więc o wierność autora wobec wspomnianego paktu, jaki autor zawiera – bądź nie – ze swym czytelnikiem i poprzestaję tu na najszerszej – jak się zdaje – definicji autobiografizmu, a taki odnajduję w koncepcjach sytuacji autobiograficznej zaproponowanych przez Małgorzatę Czermińską[5] oraz

[2] J. Pilch, *Autobiografia w sensie ścisłym, a nawet umownym*, posłowie M. Stala, Kraków 2021.

[3] *Zawsze nie ma nigdy. Jerzy Pilch w rozmowach z Eweliną Pietrowiak*, Kraków 2016; *Inne ochoty. Jerzy Pilch w rozmowach z Eweliną Pietrowiak*, Kraków 2017. Marian Stala w posłowiu do *Autobiografii w sensie ścisłym…* sugeruje, że powodem zwlekania z publikacją książkową było przekonanie pisarza, iż tekst wymaga dalszej obróbki literackiej. Recenzent „Gazety Wyborczej" natomiast zwłokę tłumaczy ukazaniem się prac Katarzyny Kubisiowskiej i Eweliny Pietrowiak: „Wiele wskazuje na to, że odsuwał publikację *Autobiografii…*, by jego własne wspomnienia mogły należycie wybrzmieć". M. Nogaś, *„Sceptyczny byłem od dziecka". Jerzy Pilch w sensie ścisłym, a nawet dosłownym*, „Gazeta Wyborcza" 2021, 6 czerwca https://wyborcza.pl/7,75410,27150649,sceptyczny-bylem-od-dziecka-jerzy-pilch-w-sensie-scislym.html [dostęp: 30.06.2023].

[4] W tym sensie można scharakteryzować autobiografię podobnie jak zrobił to Paweł Rodak w odniesieniu do dziennika, a więc jako „rodzaj indywidualnej praktyki, pewnego sposobu działania słowem, w którym powstający w ramach tego działania tekst jest tylko jednym ze składników, obok składnika performatywno-funkcjonalnego (miejsce, jakie zajmuje prowadzenie dziennika w życiu piszącego, funkcje dziennika) oraz materialnego (nośnik dziennika, jego struktura materialna, wygląd)". P. Rodak, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 4, s. 29.

[5] Według Czemińskiej „z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone zostają wyraźne punkty styczne, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem owego społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o rzeczywistym autorze. […] Dla

Jerzego Smulskiego[6]. W obu wypadkach (pomimo pewnych różnic) istoty autobiografii upatruje się w specyficznym usytuowaniu podmiotu piszącego, które charakteryzuje się skierowaniem uwagi na siebie jako obiekt działający i zdolny owo działanie zobaczyć z poznawczego dystansu. Tak rozumiana autobiografia nie wiąże się z jakąkolwiek konkretną formą wypowiedzi, jest cudzożywna w takim sensie, że towarzyszyć może w zasadzie każdej możliwej formie, nie wyłączając tych fikcjonalnych.

2.

Dziennik jako gatunek ma w tym kontekście oczywiście swoją specyfikę. Widać ją również, gdy umieścimy go na tle samej tylko literatury dokumentu osobistego. Choć bywa określany gatunkiem bez definicji (*de facto* każdy uzupełniany na bieżąco zbiór notatek spełnia warunki podstawowe), wydaje się, że można wskazać co najmniej jedną cechę, która decyduje o jego specyfice i jest wymogiem koniecznym: mianowicie dziennik przedstawia zdarzenia w perspektywie ich dziania się, nie zawiera, albo zawiera niewielki dystans czasowy piszącego do nich (tym różni się np. od pamiętnika)[7]. Nie musi przy tym odnosić się do sfery publicznej (tym różni się np. od felietonu).

O specyfice dziennika możemy również mówić w perspektywie jego pragmatyki, a więc odpowiedzi, jakiej ten udziela na pytanie: Jakim celom podporządkowany jest zapis? A także: Jakie jest jego miejsce w szerszej stra-

---

postawy autobiograficznej istotna jest zasada sprawdzania sobą, zasada osobistego udziału w wypowiedzi, a także osobistej odpowiedzialności za tę wypowiedź. Jest to także potrzeba zakomunikowania siebie jakiemuś Ty". M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 16–17. Tak rozumianą koncepcję postawy autobiograficznej autorka rozwinęła w późniejszych pracach. Por. tejże, *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków 2000.

[6] Wychodząc z założenia, że Czermińska „potraktowała zbyt marginalnie zagadnienie udziału pisarza w kształtowaniu się owego «społecznego tekstu biografii»", Smulski proponuje ujęcie, zgodnie z którym postawa autobiograficzna wiąże się „z autobiografizmem implikowanym przez sygnały zakodowane w strukturze utworu bądź przez pewnego typu relacje międzytekstowe. Chodzi nam w tym miejscu o relacje między utworami literackimi tego samego autora; niektóre sygnały postawy autobiograficznej ujawniają się bowiem nie w obrębie pojedynczego utworu, lecz dopiero wtedy, gdy rozpatrujemy twórczość pisarza jako całość (…). Wykładnikiem postawy autobiograficznej jest istnienie w strukturze utworu (…) szeregu sygnałów, które decydują o tym, że czytelnik odbiera utwór jako autobiograficzny". J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i strategia autobiograficzna. Na materiale współczesnej pozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1988, nr 4, s. 87.

[7] Osobna sprawa to dzienniki „poprawiane" *ex post*, budzące oczywiste wątpliwości co do uczciwości autorów, którzy kwestię zmian zachowali do własnej wiadomości. Przykładami *Szkice piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego i *Dziennik 1954* Leopolda Tyrmanda.

tegii – biograficznej, artystycznej – autora? Odpowiedzi może paść oczywiście wiele i przeważnie już zlokalizowanie formuły dziennika (np. dziennik intymny, dziennik podróży, dziennik duszy…) tej odpowiedzi dostarcza. Podpowiedzią może być uwzględnienie aktualnej sytuacji dziennika w obszarze tradycji literackiej. Pod tym względem, jak wiemy, w ostatnim wieku dokonał się niebywały awans tego gatunku; dotyczy to zarówno literatury zachodniej traktowanej *en bloc*, jak i rodzimej, choć w ostatnim wypadku należy wziąć pod uwagę pewne przesunięcie czasowe. Z obszaru nie-literatury, bądź pogranicza literatury dziennik przesunął się w samo jej centrum; z formy pomocniczej w badaniu zasadniczego dorobku pisarzy – stał się głównym obiektem zainteresowania. Nie ma więc przesady w uznaniu, że to dzienniki pisarza przede wszystkim odpowiedzialne są za przewrót, jaki dokonał się w polskiej literaturze, a polegający na podważeniu tradycyjnego rozumienia literackości tekstu[8]. Duży wpływ na dynamikę tego procesu miała z pewnością recepcja najwybitniejszego diariusza w naszej literaturze – *Dziennika* Witolda Gombowicza. Zmiana zaszła też w przestrzeni komunikacji literackiej, preferencji czytelników – ci ostatni chętniej sięgają po teksty umożliwiające zaglądnięcie w prywatne życie artystów, a artyści coraz chętniej te oczekiwania zaspokajają. A jakby obok tego dokonuje się rewaloryzacja klasyki – można chyba zaryzykować wniosek, że Maria Dąbrowska jest dziś dla wielu przede wszystkim autorką epickiego dziennika.

Patrząc na to, jak dziennik traktują nasi współcześni pisarze, trudno nie zauważyć, że ważną, być może wręcz główną przyczyną, która każe im sięgać po tę formę, są korzyści natury wizerunkowej. Dla młodszych jest to okazja do wpisania się w kontekst autorów „refleksyjnych", dla starszych – ugruntowanie autorytetu na tym polu[9]. O tym, że cel nie jest wcale łatwy do osiągnięcia, a wspomniana „bezdefinicyjność" dziennika nie oznacza wcale jego łatwości, świadczy wiele przypadków bardziej lub mniej spektakularnych klęsk. Do owych klęsk skłonny byłbym zaliczyć nawet diariusze pisarzy tej miary co Jacek Dehnel, Szczepan Twardoch czy Wojciech Kuczok[10].

---

[8] J. Olejniczak, *Esej i dziennik na emigracji*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 250.

[9] Pomijam powód dużo bardziej trywialny, a i chyba mniej istotny, jakim jest możliwość publikacji tekstu, który funkcjonował wcześniej jako blog internetowy.

[10] Por. Jacek Dehnel (*Dziennik roku chrystusowego*, 2015), Szczepan Twardoch (*Wieloryby i ćmy. Dzienniki 2007–2015*, 2015) czy Wojciech Kuczok (*Rozmemuary*, 2019).

Zaryzykujmy tezę: być może powody słabości diarystycznych osiągnięć wspomnianych pisarzy tkwią właśnie w ich młodości, tym, że z oczywistych racji nie dysponują atutem, który dla dziennika może być (choć nie zawsze jest) zbawienny: doświadczeniem. Tym, co może, choć nie musi, być pochodną upływu czasu, a czego rudymentarnym elementem jest świadomość własnej skończoności. Są – by przywołać trafne określenie Emila Ciorana – „osobami dobrze się mającymi"[11].

Sięganie po pióro jako odpowiedź na skonkretyzowaną raptem wizję końca swego istnienia wydaje się reakcją tak samo oczywistą jak fakt ukonstytuowania się swoistej tradycji w tym zakresie. Jej częścią są zapisy motywowane doświadczeniem choroby. W przeszłości sprzyjała temu zapewne większa niż dziś powszechność doświadczeń maladycznych, podobnie jak określone prądy w kulturze, waloryzujące skupienie na jednostkowym przeżywaniu choroby jako doświadczenia somatycznego bądź duchowego, metaforyzujące je i tym samym wpisujące w siatkę znaczeń kulturowych – co tak sugestywnie opisała niegdyś Susan Sontag w znanym eseju[12]. Dziennik jako przestrzeń, w której ów opis się dokonuje, wydawał się tu miejscem niejako naturalnym, bo sprzyjającym swoistej teleologii przeżywania choroby wyposażonej zawsze w punkt kulminacyjny, choćby tylko znaczony wymownym zamilknięciem – świadectwem nieobecności. Fascynującą historię dziennika choroby w XVIII i XIX wieku przybliżyła niedawno Elżbieta Wichrowska[13], a jej praca wpisuje się w żywy dziś wątek refleksji maladycznej[14].

Wydaje się, że dzienniki choroby pisarzy należałoby traktować jako osobny podgatunek – charakteryzujący się specyficzną poetyką, możliwymi do uchwycenia cechami szczególnymi. Ma tu znaczenie z pewnością fakt, że twórczość diarystyczna traktowana jest na ogół jako część pracy twórczej i jako taka nie wymaga zasadniczo dodatkowego uzasadnienia, jakim bywa choroba. Choć i tu zdarzają się wyjątki – sytuacje, gdy przeżywanie choroby jest podstawową zasadą organizującą całość. Przykładami *Zawał* Mirona

[11] E. Cioran, *Upadek w czas*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 113. Myśl Ciorana przytaczam za: I. Gielata, *Wspólnota jutra. O polityce dojmującej bliskości*, „Świat i Słowo" 2017, nr 1 (29), s. 84.

[12] S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.

[13] E. Wichrowska, *Świadectwo dzienników choroby (XVIII/XIX wiek)*, „Teksty Drugie" 2021, nr 1, s. 117–137.

[14] Osobny wątek stanowią dzienniki osób publicznych, np. Jerzego Stuhra *„Tak sobie myślę…" Dziennik czasu choroby*, Kraków 2012.

Białoszewskiego czy *Dziennik* Jana Lechonia[15]. Choć już w ostatnim przypadku określenie dziennik choroby budzi wątpliwości, głównie z powodu różnorodności tematycznej zapisów.

3.

„Jak odziać się do trumny?" – pyta narrator pierwszego dziennika Jerzego Pilcha na trzeciej bodaj stronie tomu[16]. A siły pytania nie osłabia bynajmniej fakt, że okazuje się ono zręcznym retorycznie wstępem do anegdoty o geście autora *Brzeziny*, który, jak wiadomo, w ostatnią podróż wybrał się w mundurze sztygara. Pytanie „jak odziać się do trumny?" w pewien sposób „ustawia" sens całości, każąc ową całość traktować jako skomplikowaną grę, będącą reakcją na nieusuwalność, coraz bardziej krzyczącą aktualność tego pytania.

Słowo gra w kontekście zabiegów literackich przywołuję nieprzypadkowo, świadom wątpliwej oryginalności tego gestu w omawianym przypadku. Wiemy dobrze, jakie znaczenie tej kategorii przyznał Pilch w swej twórczości, właściwie można by mówić tu o uniwersalnym kluczu interpretacyjnym. Nie inaczej jest w przypadku twórczości jawnie autobiograficznej. Co więcej, sięgając po konwencję *non-fiction*, ewokując tym samym pytanie o prawdę rozumianą jako zgodność z faktami, z tym, co „się wydarzyło", autor nadaje owej grze szczególnej intensywności. Ujawnia się to przede wszystkim w balansowaniu na owej granicy prawdy-fałszu, żartu-powagi, dosłowności-metafory etc. Całą resztę, by tak rzec, załatwia zaś styl – łatwo rozpoznawalna uroda frazy, uwodząca (czy jak powiedział Jarzy Jarzębski „wdzięcząca się"[17]) precyzją i rzeczowością, a równocześnie ciążąca ku poetyckiemu rozluźnieniu. Czynnikiem niewątpliwie literalizującym zapis, osłabiającym tym samym iluzję jego bezpośredniości, jest przywołanie toposu gry ze śmiercią. Jak w wielu innych miejscach i tu wrażeniu autentyczności sprzyja stematyzowanie tego faktu, a tym samym zatarcie opozycji: konwencjonalność – bezpośredniość. Ujawnienie formalnych zapośredniczeń umożliwia wzięcie ich w nawias i ostatecznie osiągnięcie

[15] Przykładem może być tu również dziennik T. Parnickiego (*Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, oprac. T. Markiewka, Kraków 2006).

[16] J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012. Cytaty z tomu lokalizuję w nawiasie zwykłym, podając stronę i liczbę rzymską I. Pozostałe dzienniki opatruję liczbami II i III (J. Pilch, *Drugi dziennik. 21 czerwca 2012–20 czerwca* 2013), Kraków 2014; tenże, *Trzeci dziennik. 7 maja 2017 – 15 lipca 2018*, Kraków 2019).

[17] J. Jarzębski, *Walka felietonu z prozą*, „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 3, s. 9.

efektu absolutnej szczerości. Efektu, jak się zdaje, niezbędnego, gdy idzie o rzecz fundamentalną przecież i śmiertelnie poważną – zaprojektowanie własnego znikania.

Zadanie to arcytrudne, trudniejsze od wszystkich, z jakimi mierzył się dotąd diarysta. Wypowiedzenie magicznego zaklęcia „śmierć" wywołuje – nazwijmy to – symboliczne wzmożenie, które każde słowo zamienia w słowo ostateczne, każdy gest – w definitywny. Wspomnienie ekstrawagancji Iwaszkiewicza ujawnia swój głębszy sens – staje się przypomnieniem, że bliskość śmierci oznacza zbliżanie się chwili, gdy pisarz przestanie być panem sytuacji, dysponentem sensów, zamiast tego sam stanie się tekstem, wydanym na czyjąś lekturę. Bo czy fakt, że ów nieszczęsny strój górnika po prostu znalazł się pod ręką przypadkiem i nie było w tym niczyjej determinacji, kogokolwiek dziś obchodzi…?

4.

W zapisie opatrzonym datą 25 kwietnia 2010, a więc jednym z pierwszych w tomie, znajdujemy komentarz do przeczytanego w „Gazecie Wyborczej" artykułu Joanny Tokarskiej-Bakir, poświęconego przeżywaniu zbiorowej żałoby po tragedii smoleńskiej. Uwagę diarysty przykuła konstatacja, która łatwo umknąć mogła oku „przeciętnego" czytelnika, zważywszy wielość diagnoz i obserwacji badaczki – w ogromnej większości trafnych i przenikliwych. Nie umknęła jednak wrażliwemu oku „luterskiemu", które zatrzymało się na stwierdzeniu: „rytuał katolicki jest w Polsce jedynym prawomocnie wyrażającym żałobę".

Uderzony śmiałością uogólnienia pisarz kreśli syntetyczny, zarazem erudycyjny rys teologiczny na temat protestanckiego rytuału związanego z pamięcią o zmarłych. Dowiadujemy się, że od obyczajów katolickich różni go między innymi nieobecność ognia. Zważywszy, że tłem refleksji jest przeżywana właśnie narodowa tragedia, jej symbolem zaś morze zniczy na Krakowskim Przedmieściu, sprawa nabiera dodatkowej ostrości, stając się zasadniczą kwestią tożsamościową. W sensie ścisłym spostrzeżenie badaczki nie jest oczywiście słuszne – co udowadnia autor rzeczowo, nie wahając się powołać na najwyższe autorytety w dziedzinie protestanckiej ortodoksji (największym z nich niezmiennie pozostaje babka Czyżowa). Nie o kwestie teologiczne jednak chodzi. O cóż więc?

Podpowiedzi udzieli sam pisarz: „Jedynie [o] fundamentalizm luterski. (…) Cóż z tego, że retoryczny? Jest tylko język. I właśnie go nie ma" (I 14). Odpowiedź jest więc – raz jeszcze – odpowiedzią pisarza i jakże dobitnym przypomnieniem jego roli i powołania. Nie jest nim obrona imponderabiliów wiary – nawet jeśli ta wyrażałaby w najwyższy sposób wierność wobec świata, który nas ukształtował (pomińmy fakt, że Jerzy Pilch jako obrońca jakiejkolwiek ortodoksji byłby figurą mało przekonującą) – nie jest nim nawet imperatyw obrony dobrego imienia swych bliźnich w wierze. Jest wierność wobec języka – manifestowana frazą jakże „nie-pilchową", wolną od dwuznaczności i ironii. Wierność wobec języka – dopowiedzmy – który nazywa rzeczy po imieniu, stoi na straży prawdy, opisuje świat. Język, którego status ontologiczny jest niepewny – jest, jak była Beatrycze dla Dantego sportretowanego przez Lechonia w *Spotkaniu*, którego parafrazą jest przywołany cytat – jest „i właśnie go nie ma", istnieje bowiem nie jako rzeczywistość dostępna, lecz projekt, horyzont wysiłków i zamierzeń, który nie daje pewności uchwycenia istoty, co najwyżej przebłyski tej pewności.

Zapis sprowokowany tekstem znanej socjolożki pokazuje charakterystyczny dla pisarza sposób aktualizacji tematyki protestanckiej w dziennikach. Ten nie tylko dowodzi wielokrotnie świetnej orientacji w meandrach swej wiary, żywe zainteresowanie kwestiami teologicznymi i gotowość do ich roztrząsania z bardziej biegłymi w tej materii od siebie, ale i głęboko wdrukowaną skłonność do widzenia świata przez zasady swej wiary. Widać to także na płaszczyźnie językowej, w której „fraza biblijna" ma wyraźną przewagę nad innymi stylami. Zarazem jednak – i w tej materii czytelnik chcący przyłapać autora na jednoznacznych autodefinicjach dozna rozczarowania – kwestia osobistych wyborów piszącego pozostanie do końca sferą niewypowiedzianą lub raczej ukrytą dla niewtajemniczonych za zasłoną zbudowaną z retoryki.

Choć więc tematyka religijna gości na kartach Pilchowego dziennika często, nie znaczy to, że religijna z ducha jest elegijność zapisu jako całości. Być może dzieje się wręcz odwrotnie – religia nie oddala od świata, lecz z nim wiąże, i stan ten nie zmieni się, póki pozostanie ona czymś, co budzi spory i dzieli żyjących.

Protestantyzm pojawia się w dziennikach jako element tożsamości kulturowej bohatera i w tym sensie stanowi odpowiedź na pytanie całkiem ziemskie i doczesne: o relację „ja – zbiorowość" lub dokładniej: „ja jako

część zbiorowości". Zbiorowością jest w tym wypadku protestancka wspólnota wiślana identyfikowana ze swoistym matecznikiem, przestrzenią, w której formowały się podstawowe wzorce tożsamościowe pisarza. Identyfikacja z ową przestrzenią zdecydowanie wyprzedza ważność innych jego identyfikacji, nie wyłączając tej narodowej. Ta ostatnia nierzadko jawi się jako swoiste przeciwieństwo pierwszej. Nawet w sytuacjach, gdy obraz nie zawiera obu elementów, podkreślanie wyraźnie „luterskiej" perspektywy oglądu niesie z sobą wyraźny potencjał konfrontacyjny. Przeważnie wiąże się to z efektem humorystycznym, czego przykładem akapit otwierający dziennik:

> W Wiśle jak Pan Bóg przykazał: minus czternaście stopni mrozu, plus czternaście centymetrów śniegu. Można powiedzieć: zatrważająca luterska równowaga. W dzisiejszych czasach mało co poza meteorologią Panu Bogu zostało. Ileż ja się nasłuchałem tutejszych opowieści o ulewach cudownie zatrzymanych tuż przed początkiem nabożeństwa na wolnym powietrzu albo o gradobiciu, które czekało, aż ostatni wierny wejdzie do kościoła, albo o śnieżycach, które wszystko, z wyjątkiem naszych ścieżek, zasypały. Dziesiątki przypowieści, osobne ewangelie, bezlik apokryfów. Protestanckich, ma się rozumieć, one Panu specjalnie miłe. Braci katolików On też wysłuchuje, ale mniej uważnie. Nawet jak na najwyższym szczeblu modły o deszcz czy choćby o orzeźwiającą mżawkę wznoszą (I 6).

Nie jest to bynajmniej drwina pisarza z naiwności swych ziomków, skłonnych wszędzie dopatrywać się działania ręki bożej. Na drwiny nie ma tu miejsca przede wszystkim dlatego, że stosunek diarysty do wiary daleki jest zarówno od jej przyjęcia, jak i od jednoznacznego odrzucenia. Lub ściślej – wiąże się z odrzuceniem połączonym z niepewnością co do konsekwencji tego gestu. Gestu jednakowoż ważnego i dlatego domagającego się dobitnej eksklamacji („W minionym roku od narodzenia Chrystusa dwa tysiące i dziewiątym utraciłem wiarę", I 7). Co zaś dokładnie utracił diarysta, tracąc wiarę, pozostaje tajemnicą – podejrzewamy, że także dla niego.

4.

Monika Ładoń we wnikliwym studium poświęconym sposobowi ujawniania się w dziennikach autora *Spisu cudzołożnic* tematu choroby, odnotowuje swego rodzaju dramaturgię, z jaką wprowadza on ów temat na karty

swego zapisu[18]. Pilch umiejętnie śledzi obecność choroby, nasilanie się jej objawów, jej coraz większy udział w codzienności. Ta umiejętność przejawia się przede wszystkim przemyślanym dawkowaniem związanych z nią zapisów, utrzymywaniem ciekawości czytelnika w stanie permanentnego niezaspokojenia, swoistym wodzeniem go na manowce, odsłaniającym raz po raz jego – czytelnika – skłonność do łatwych i oczywistych formuł. W tej grze, w tej wojnie wszystkie chwyty są dozwolone, zasób forteli (pozornie) niewyczerpany, a najważniejszą bronią – inteligencja. Owe fajerwerki, jakie odpala przed oczami swego czytelnika niestrudzony gospodarz, każą zapomnieć o oczywistych dla obu stron mankamentach owej gry – bo też i zasób chwytów, jaki stosuje człowiek, ostatecznie zawsze okazuje się ograniczony, a i rezultat z góry wiadomy. I właśnie ów efekt zapomnienia, by tak rzec, rzeczywistego wymiaru tego, czemu podlega bohater, rzeczywistego i ostatecznie unicestwiającego potencjału choroby, dostatecznie, jak się zdaje, tłumaczy decyzję uruchomienia literackiej machiny. Jak zauważa Ładoń:

> Poddawanie choroby procesowi kreacyjnemu ma przede wszystkim stanowić namiastkę ładu. Pisanie urasta do rangi czynności zapewniającej władzę nad chorobą, przynajmniej w pewnym zakresie. Nawet jeśli to choroba niepodzielnie rządzi ciałem, chorujący pisarz włada umysłem, a końcówką myśli – klawiaturą – obleka dolegliwość w pożądany kształt lub unieważnia jej panowanie, marginalizując jej znaczenie i obecność w tekście diariusza. Motyw chaosu wkraczającego w życie za sprawą choroby i liter próbujących zaprowadzić w nim na powrót ład powraca w *Dzienniku* często (…)[19].

Dla porządku dodajmy, że ta terapeutyczna moc pisania – jak prawie wszystko, co dotyczy bohatera – także staje się przedmiotem kwestionowania, obwarowania szeregiem warunków, wreszcie na naszych oczach ulega swoistemu rozkładowi, pokonana przez nasilającą się ruchową i intelektualną niemoc bohatera. Strach przed utratą języka narasta i staje się z czasem główną obsesją bohatera, kierującą jego uwagę ku rozmyślaniom poświęconym już nie tylko „ocalającej mocy języka", ale przede wszystkim tajemnicy stylu jako istocie literatury. Oglądana z takiej perspektywy choroba staje się tematem – a ściślej jednym z jej tematów. Nieważne już bowiem, o czym się opowiada, lecz jak. Tajemnica literatury tkwi bowiem w stylu. Dylemat,

[18] M. Ładoń, *„Być kronikarzem własnego zaniku." Lektura Dziennika Jerzego Pilcha*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2013, t. 2 (4).

[19] Tamże, s. 170.

przed jakim stawia pisarza sytuacja, w jakiej się znalazł, sprowadza się więc ostatecznie do znalezienia formuły godzącej dwa stwierdzenia: „Nie ma najmniejszego powodu, by choroba nie przypominała dobrze opowiedzianej historii" (II 40) oraz „Nie ma najmniejszego powodu, by dobrze opowiedziana choroba przypominała rzeczywistość" (II 41).

Jakby świadom bliskości końca Pilch nie traci czasu, ogranicza się do spraw najważniejszych, pisze o pisarzach największych, dla siebie największych, a co znaczy dla niego przede wszystkim: świadomych rzemiosła. Babel, Flaubert, Bunin, Barnes. Jeśli okazują się przy tym także świadomi nędzy, jaką niesie z sobą cielesna degradacja, dostępują zaszczytu towarzyszenia bohaterowi w odchodzeniu. Czasem bycia stronami sporu, jak w przypadku Ciorana (II 195 n.). Czasem bycia własnym *porte-parole*. Znów – prawem paradoksu, który jest przecież pozornym paradoksem – właśnie w tych fragmentach, gdzie narrator usuwa się z pola widzenia, pozwalając mówić innym, bywa najbardziej przejmujący. Pod datą 22 lipca 2012 znajdujemy tylko cytat z *Poczucia kresu* Juliana Barnesa:

> „Wiecie, czego się boję? Że wyląduję jako stary człowiek w szpitalu i że pielęgniarki, których nigdy w życiu nie wiedziałem, będą zwracać się do mnie per Anthony albo, co gorsza, Tony. Pozwól, że ci wbije to w ramię, Tony. Zjedz jeszcze trochę tego kleiku, Tony. Oddałeś stolec, Tony? Oczywiście nim do tego dojdzie, zbytnia poufałość personelu pielęgniarskiego nie będzie największym z moich zmartwień, ale mimo wszystko" (II 20).

Przytoczony fragment pochodzi z drugiego tomu dziennika. Tomu, w którym widać wyraźne gęstnienie dwu motywów: wspomnianej już tematyki choroby oraz refleksji metaliterackiej, co zresztą czasem łączy się, jak choćby w przypadku dwu wielkich „odwrotnych symulantów" (chorych udających zdrowie) Nietzschego i Dostojewskiego (II 27).

Ładoń swoje wnioski oparła zasadniczo na pierwszym tomie dziennika oraz fragmentach, które zdążyła przeczytać w numerach „Tygodnika Powszechnego", a które weszły następnie do drugiego tomu. Zauważyła tam zwiększającą się częstotliwość nawiązań do choroby, które stopniowo zyskują rangę głównego tematu. W kolejnym roku ukazał się tom trzeci zapisków, prowokując oczywiste pytanie, jak mają się owe „dodatkowe" fragmenty do początkowych? Czy skłaniają do korekty lub choćby dopowiedzenia wcześniejszych wniosków? Spróbujmy na nie odpowiedzieć.

Po pierwsze zawartości tomu czytelnicy nie poznali z wcześniejszych publikacji czasopiśmienniczych. Inaczej niż dwa pierwsze *Trzeci dziennik* pisany był więc jako trzeci dziennik, jako od początku pomyślana całość, która w takiej właśnie formie miała dotrzeć do odbiorcy. Przy czym całościowość nie oznacza tu samowystarczalności, zważywszy, że bądź co bądź stanowi zamknięcie tryptyku, zwieńczenie sekwencji, której dominantą – jak powiedziano – jest narastanie symptomów choroby, nabieranie przez chorobę znaczenia – równoznacznego ze stopniowym zawężaniem się przestrzeni, w jakiej funkcjonuje bohater. W miarę ograniczania się jego ruchliwości, rezygnacji z aktywności towarzyskiej, podróży, korespondencji dziennik staje się coraz bardziej dziennikiem lektur oraz „dziennikiem w dzienniku", a raczej „dziennikiem w dzienniku w dzienniku" itd., tak „jakby – zauważa autor – spod stron i zapisów *Trzeciego dziennika* przeświecały inne strony i inne zapisy. Jakby na samym spodzie świeciły dyskretnym światłem intymne wyznania" (III 57).

Wygląda więc na to, że ostatecznie autor sprzeniewierzył się kategorycznej deklaracji złożonej w pierwszym tomie: „Jakimś – przepraszam za wyrażenie – «dziennikiem duszy» przerażał nie będę. Nisko upadłem, ale tak nisko jednak nie" (I 47).

Czy jednak na pewno? Tak – jeśli dziennik duszy utożsamimy z łatwością pisania o sobie, radosnych wynurzeń, narcystycznego przeglądania się w lustrze. Z łatwością dziennika jako „formy bez formy". Nie – jeśli uzna się, jak nasz autor, że „porządny dziennik to jest dyscyplina" (III 56). Dyscyplina („luterska" – a jednak!) każe na przykład zachować „elementarną kolejność: co się zaczyna o świcie, niech się kończy o zmierzchu, jak bohater nie je obiadu, niech jest wyjaśnione dlaczego, jak jest sam, niech wyjaśni przyczyny, jak nie może spać, niech coś zażyje" (III 56).

Co jednak, gdy bohater uporczywie i coraz uporczywiej z tego porządku i ładu się wykoleja, czy raczej jest wykolejany przez coraz bardziej oporną naturę, co dzień bardziej ograniczającą jego nad sobą panowanie? Co gdy porządek i kolejność rzeczy – „śniadanie, obiad i kolacja. Pory roku zaznawane jak PB przykazał. Mroźne i śnieżne Boże Narodzenie, wiosenna Wielkanoc. Podróże, spotkania, korespondencja" (III 56) – stają się dobrami coraz trudniej dostępnymi? Cóż, wtedy ratunkiem pozostaje dyscyplina narzucana sobie wbrew wszystkiemu. Dyscyplina – czyli dziennik właśnie. We wszechwładnym coraz bardziej chaosie dziennik pozwala ocalić resztki

ładu, trzymać fason, jak długo się da. Dzięki wewnętrznej cenzurze, która właśnie tu, w opowieści co się zowie autobiograficznej, wyostrza się do niebotycznych rozmiarów, staje się dławiąca. Dławi i ocala. Póki co przynajmniej, czas bowiem nie działa na korzyść bohatera: „Według moich rachub za jakieś pół roku cały system zakazów, ostrożności, nakazów i innych hamulców powinien pierdolnąć, i wtedy jak pierdolnie, pisanie całkowicie inaczej będzie wyglądać" (III 52). I dalej: „Jeśli trzeci dziennik okaże się dziennikiem jednego roku (od maja 2017 do maja 2018), to jego pierwsza połowa całkowicie powinna być inna od drugiej. Może nie całkowicie, ale w pewnym zasadniczym paśmie inna" (III 52).

Jeśli faktycznie druga część ostatniego tomu dziennika jest inna – jest to inność wynikająca z konsekwencji jego ewolucji. Co rozpoczęte w pierwszym, dopełnia się w trzecim tomie. Gęstnieją tematy: choroby, śmierci, odchodzenia, pożegnań, podsumowań. Donośniejszy staje się głos czytanych autorów, wątleje zaś gospodarz, coraz mniej skory do śmiałych syntez, błyskotliwych komentarzy, żywych polemik, do angażowania się w codzienność.

Również kalendarz nie spełnił oczekiwań, udaremnił piękno, jakie wynika z symetrii – ostatni zapis opatruje data 15 lipca. Pytanie o przyczyny decyzji „przeciągnięcia" narzuca się samo, szczególnie, że trzy jedynie notatki z czerwca i lipca są raczej lapidarne. Ta lapidarność jest jednak znacząca. Przedostatni zapis (z 18 czerwca) informuje czytelnika o stałym planie dnia „leżącego" bohatera, ten plan zawiera dwa punkty: pisanie oraz czytanie. Całość zaś wieńczy epifaniczne wyznanie zapisane niecały miesiąc później: „Tak się składa, że moja starość to najświetniejszy czas, jaki kiedykolwiek był mi dany" (III 180).

Ratunek – ratunek przed spełnieniem owej apokaliptycznej wizji unicestwienia w ogólnym chaosie – znajduje się więc tam, gdzie tkwi zagrożenie. Okazuje się osobliwym spełnieniem marzenia, jakie przed laty zdradził w swym dzienniku autor *Ferdydurke*: zawęzić się, istnieć w świecie ograniczonym[20]. „Świat ograniczony" Jerzego Pilcha, wolny od przygodności i obowiązku krzątaniny wokół spraw codziennych, ogranicza się do kosmosu. Kosmosu literatury.

[20] Chodzi o fragment: „Zawęzić się! Ograniczyć! Żyć tylko tym, co moje! Chcę być konkretny i prywatny! Potąd mam idej, które każą mi troszczyć się o Chiny […]. Chcę zamknąć się w moim kręgu i nie sięgać dalej niż mi na to pozwala wzrok". W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 85. Interpretacja przywołanego fragmentu wymaga oczywiście uwzględnienia jego miejsca w szerszym kontekście.

5.

Trzy dzienniki Jerzego Pilcha różnią się pod względem ogólnych zasad kompozycji, użytych strategii diarystycznych, poetyk, poruszanych tematów. Są autonomicznymi całościami, co wyraża się między innymi w tytulaturze: np. drugi dziennik, trzeci dziennik (nie: tom I, II, III). Jednocześnie są całością zorganizowaną wokół centralnego tematu, jakim jest choroba. Sposób jej aktualizacji zmienia się i jako czynnik dynamiczny wpływa na szereg właściwości zapisu – w warstwie formy i treści. Przeżywanie choroby potęguje jego charakter elegijny, każący czytać go jako relację z rozpisanego na wiele dni aktu pożegnania z życiem. Dziennik jest relacją z przeżywania, jest jednak także przestrzenią, w której ono się dzieje, formą istnienia, która z biegiem czasu – w miarę jak kurczy się fizyczna przestrzeń życiowa bohatera – nabiera coraz większego znaczenia; staje się samym życiem.

Michał Kopczyk

The diary of disappearance. On Jerzy Pilch's diary trilogy

The text discusses three diaries of Jerzy Pilch: *Diary* (2012), *The Second Diary. June 21, 2012 – June 20, 2013* (2014), *The Third Diary. May 7, 2017 – July 15, 2018* (2019). The texts differ in terms of their general principles of composition, diary strategies, poetics, and the themes they explore. They are autonomous entities, but also cohesive units organized around the central theme of disease. The author maintains that the progression of the disease alters and influences various aspects of the diary – in terms of both form and content. The disease intensifies the metatextual layer of the records; the feeling of the approaching end makes the writer contemplate his own understanding of the role of the writer, the role of literature, and ultimately, the role of form in life. The discipline demanded by maintaining a diary serves as a refuge in an increasingly encroaching state of inertia. The diary record gains in importance as the disease limits the physical fitness of the protagonist – it serves as a report of experiencing the disease but increasingly becomes a space in which this experience takes place.

Keywords: Jerzy Pilch (1952–2020), Polish literature, diary, illness

Słowa kluczowe: Jerzy Pilch (1952–2020), literatura polska, dziennik, choroba