

Julita Wiktorska-Zapała

Między wspomnieniem a fantazją : sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach Andrzeja Kuśniewicza

Sztuka i Filozofia 20, 132-152

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Julita Wiktorska-Zapała
(Warszawa)

MIĘDZY WSPOMNIENIEM A FANTAZJĄ, SPOSOBY OCALENIA PODMIOTOWOŚCI W POWIEŚCIACH ANDRZEJA KUŚNIEWICZA

„Istnieje bowiem świat realniejszy w smaku i barwach od rzeczywistego
Prawdziwszy i trwalszy, ten, który wyrósł i dojrzał w pamięci, zrósł się
Z faktów i ich interpretacji...”

(Andrzej Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*)

„...wspomnienie jakiegoś obrazu jest jedynie zalem za pewną chwilą;
domy, drogi, aleje są ulotne, niestety jak lata”.

(Marcel Proust, *W stronę Swanna*)

SZTUKA PAMIĘCI

Twórczość Andrzeja Kuśniewicza zaliczona została przez jednego z badaczy do „literatury nostalgicznej”, czyli wywodzącej się z mitologizowania utraconej małej ojczyzny. W utworach należących do tego nurtu (obejmującego m.in. twórczość Czesława Miłosza i Tadeusza Konwickiego) jednym z najważniejszych zagadnień staje się odtworzenie za pomocą techniki narracyjnej *continuum* pamięci.

Narracja podporządkowana zostaje chaotycznemu z natury rytmowi wspomnienia, w którym zgodnie z opisanym przez Prousta paradoksem magdalenki drobiazg wywołuje falę swobodnie przepływających skojarzeń. Bardzo istotny jest również ściśle określony stosunek autora do przywoływanych wydarzeń, który Marek Zalewski nazywa *ogłędem nostalgicznym*:

„Ogłęd nostalgiczny bliski jest czulej, a nawet miłosnej kontemplacji. Kontentując się zasadniczą różnicą między przeszłością a teraźniejszością (zawsze na użytek tej ostatniej) zrównuje sens przeszłych wydarzeń. Rozpamiętując je, pragnie, by trwały”¹.

¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 24.

W literaturze nostalgicznej narrator zwrócony jest całym sobą ku przeszłości. Pragnie na podstawie okruszków pamięci odtworzyć świat bezpowrotnie utracony i przez to podwójnie cenny. Wszystkie te cechy spełnia opowiadacz z powieści Andrzeja Kuśniewicza i nic też dziwnego, że większość badaczy na ten właśnie aspekt jego twórczości zwracała uwagę.

Nas również interesować będzie tutaj rola pamięci w powieściach autora *Króla Obojga Sycylii*. Chciałabym pokazać konstytutywną funkcję pamięci w kształtowaniu powieściowych podmiotów mówiących (ze szczególnym uwzględnieniem samego narratora). Rozpatrywana z tego punktu widzenia pamięć przestaje być wyłącznie wyrazem nostalgicznego oglądu rzeczywistości i dramatyczną próbą powrotu do królestw nieistniejących. Staje się natomiast heroiczną walką z rozpadem, sprzeciwem wobec zaniku dawnych wartości, próbą ocalenia jednolitości w świecie, który bezpowrotnie utracił jednoznaczność. Takie odczytanie wpisuje twórczość Kuśniewicza do grona diagnostyków stanu współczesnej podmiotowości i jednocześnie jej zagorzałych obrońców. W świecie autora *Witrażu* człowiek istnieje dzięki pamięci, chociaż przez nią również cierpi i dla niej umiera. Doskonałym komentarzem do roli wspomnień dla Kuśniewiczowskich bohaterów może być apologia pamięci zawarta w książeczce Stefana Garczyńskiego *O sztuce pamiętania*. Czytamy tam, że pamięć:

„Gdy stoi u szczytu swoich możliwości, jest najbardziej zdumiewającym i najcudowniejszym zjawiskiem na świecie. Gdy umiera i zanika, człowiek spada na dno upokorzenia, nie zna swego imienia i nazwiska, nie wie, kim jest i co ma robić. Niewiele jest przesady w twierdzeniu, że im więcej człowiek pamięta, tym więcej sobą reprezentuje, że bez pamięci nie ma sensownego postępowania, nie ma charakteru, nie ma myślenia, nie ma intelektu”².

W takim ujęciu pamięć, chociaż niejednokrotnie staje się bagażem wspomnień, o którym człowiek chciałby za wszelką cenę zapomnieć, w rzeczywistości stanowi jedno z najważniejszych doświadczeń egzystencjalnych, bez którego niemożliwe byłoby świadome i pełne życie.

W powieściach Kuśniewicza mamy do czynienia z kilkoma odmianami pamięci. Przede wszystkim pojawia się zatem **pamięć biograficzna** rozumiana tutaj jako zbiór osobowych doświadczeń życiowych, której przedłużenie stanowi nie mniej ważna dla pojedynczego człowieka **pamięć rodowa** obejmująca fakty znane wyłącznie dzięki rodzinnym

² S. Garczyński, *Sztuka pamiętania*, Warszawa 1966, s. 8.

wspomnieniom i pozwalająca bohaterom na duchowe uczestnictwo w historii. Nie należy jednak zapominać o trzecim typie pamięci pojawiającym się u Kuśniewiczowskich bohaterów, który można by nazwać **pamięcią kulturową**. Stanowi ona zbiór doświadczeń niebezpośrednich przekazanych jednostce dzięki obcowaniu z wytworami kultury (u autora *Eroiki* będą to przede wszystkim książki) i kształtujących autentyczne sytuacje życiowe na podobieństwo znanych wzorów. Każda jednostka występująca w powieściach Kuśniewicza, a przede wszystkim narrator, którego stan świadomości poznajemy zawsze najlepiej, poddawana jest naciskowi tych trzech odmian pamięci. Dlatego można pokusić się o ukazanie przyczyn wewnętrznego rozproszenia i niespójności podmiotów mówiących w książkach autora *Sfer* właśnie przez typologię pamięci i jej wpływu na poszczególne jednostki.

PAMIĘĆ BIOGRAFICZNA, CZYLI OD „RAJU LAT DZIECINNYCH” DO „BAGAŻU DOŚWIADCZEŃ”

Przemysław Czapliński w tekście poświęconym rzeczom w literaturze wprowadził podział przedmiotów na rzeczy pierwsze, alegoryczne, historyczne i nostalgiczne. Rzeczy nostalgiczne stanowią według autora świadectwo „ludzkiego przechodzenia przez czas”, odnajdzie je w literaturze ten, kto potrafi poszukiwać w tekście śladów prywatnej biografii. Odczytanie znaczenia rzeczy nostalgicznych wymaga określonego typu wrażliwości, pozwalającego dostrzec poza rzeczami fragment cudzego życia i związanych z nim wspomnień. Charakterystyczną cechą tych rzeczy jest bowiem to, że nie poddają się one reifikacji. Emocjonalny stosunek autora zamienia je w coś więcej niż tylko przedmioty, nadając im często niemal osobowy status. Jak czytamy w tekście Czaplińskiego:

„Rzeczy nostalgiczne (...) to przede wszystkim fragmenty przeszłości, które mają wyłącznie wartość dla posiadacza; nie są tylko rzeczami – są zawsze czymś więcej: istotami żywymi, relikwiami, pamiątkami. Nie podlegają urzeczowieniu, ani też same nie urzeczawiają właściciela. Nie są też – jako zbiór – idealizowane: nie tworzą żadnej całości, nie układają się w kolekcję i nie zgromadzono ich w wyniku starannego kompletowania. To raczej zbiór rzeczy nieważnych, niezbyt wartościowych i niekoniecznie ładnych”³.

³ P. Czapliński, „Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis” (w:) S. Wystouch, B. Kaniewska (red.), *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, Poznań 1999, s. 223.

W powieściach Kuśniewicza mamy właśnie do czynienia wyłącznie z rzeczami nostalgicznymi. Wartość każdej rzeczy, osoby czy wydarzenia jest wartością względną istotną tylko z punktu widzenia osoby wspominającej. Groteskowe umiłowanie do rzeczy nostalgiczych i to niekiedy nie bezpośrednio związanych z osobą kolekcjonera, przejawia dwójka Kuśniewiczowskich bohaterów: Gerda z *Drogi do Koryntu* i porucznik Alfred Kiekeritz z *Lekcji martwego języka*. Dla Gerdy kolekcja pamiątek po byłych kochankach stanowi namiastkę własnych wcześniejszych wspomnień, których dziewczyna pozbyła się całkowicie, wstępując na „nową drogę życia”. Rzecz-pamiątka nie jest przecież, jak pamiętamy, wyłącznie rzeczą, stanowi świadectwo naszej przeszłości, ślad osobowej obecności w czasie, dowód tożsamości. Przywieziona przez brata do Wiednia i sprzedana właścicielowi lokalu ze striptizem Gerda, w miarę wstępowania po szczeblach kariery kurtyzany, coraz bardziej oddala się od swojej rzeczywistej przeszłości, pragnie o niej zapomnieć. W rezultacie istnieje już wyłącznie w deformujących wspomnieniach innych oraz dzięki mitowi swojej przeszłości mozolnie budowanemu z cudzych wspomnień, a także gromadzonej obsesyjnie kolekcji „bibelotów spod ciemnej gwiazdy, wartości kilku soldów”, na którą składały się chusteczki do nosa byłych kochanków, widokówki, fotosy amantów filmowych.

Podobną manią opętany jest porucznik Kiekeritz zbierający pozostałości po dawnych właścicielach majątków z zapalczywością godną szabrownika. Nie chodzi przy tym wcale o wartość gromadzonych przedmiotów, porucznik nie potrafi po prostu przejść obojętnie wobec porzuconych śladów przeszłości, zwłaszcza jeżeli są to ślady końącego się właśnie wieku XIX. Wychowany w atmosferze *belle époque* i przesiąknięty jej duchem, Kiekeritz pragnie zatrzymać odchodzącą przeszłość chociaż za pośrednictwem przedmiotów. Jego kolekcja nie ma przy tym charakteru idealizującego i nie ogranicza się bynajmniej wyłącznie do eksponatów o wartości muzealnej. Wręcz przeciwnie, chodzi o najlepiej oddające atmosferę danego czasu przedmioty codziennego użytku, bądź też zgodne z potocznym przekonaniem na temat piękna:

„Obok eksponatów, których zaliczenie do autentycznej sztuki byłoby przesadą, błędem albo dziwactwem – idzie o niepojęte upodobanie porucznika do makatek fabrycznie produkowanych, obrazków wykonanych z włóczki szydełkiem, a także oleodruków – figurują tu niewątpliwie dzieła sztuki, jak stare ruskie ikony”⁴.

⁴ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, Łódź 1996, s. 32.

Zarówno dla Kiekeritza, jak i dla Gerdy rzeczy zyskują dodatkowe znaczenie funkcjonalne, stanowią rekwizyt umożliwiający manipulowanie czasem przeszłym. Pomagają zatrzymać go dla siebie bądź też ukształtować na nowo z nowych sfabrykowanych wspomnień. Dowolny przedmiot, czy będzie to chusteczka do nosa z monogramem, czy też obtłuczona waza pełniąca u dawnych właścicieli funkcję poidła dla kur, podniesiony do rangi rzeczy nostalgicznej, staje się jako fragment przeszłości konstytutywnym elementem osobistej autokreacji.

Ważność wszelkiego rodzaju świadectw przeszłości wynika bowiem z roli, jaką odgrywają one w życiu Kuśniewiczowskich bohaterów. Każdy z nich jest w pełni ukształtowany przez przeszłość. Nie żyje „tu” i „teraz”, ale zawsze „tam” i „kiedyś” z oczami zwróconymi w czas miniony. Przeszłość odgrywa tak dużą rolę w zachowaniu osobowej tożsamości (zwłaszcza że stanowi zapis świadomości ocalonej po pogromie), iż nobilitacji ulega każde jej świadectwo. Narrator *Nawrócenia* dokonuje przewrotnego, aczkolwiek w pełni usprawiedliwionego przyjętą koncepcją przeszłości jako czasu nie do końca zamkniętego, a w każdym razie wciąż oddziałującego na teraźniejszość, porównania kieszonkowego kalendarzyka z banalnymi zapiskami i dzienników Tomasza Manna. Różnica między nimi wynika wyłącznie z zastosowania do oceny kryteriów literackich, jako świadectwo mają wartość identyczną, stanowiąc zapis stanu świadomości:

„Tak jak zostało odnotowane, tak zostało. Każda późniejsza selekcja byłaby fałszowaniem utrwalonych faktów, godzina po godzinie, dzień za dniem. Autor nie zamierzał tego ukrywać, niczego pokrywać szminką. Nie chciał zamazywać, ani pomijać, bez względu na późniejszą ocenę ich ważności. Wówczas kiedy na żywo notował, tak właśnie musiała wyglądać rzeczywistość”⁵.

Każde nawet ułomne świadectwo przeszłości obdarzone jest w świecie powieściowym Kuśniewicza szczególnym znaczeniem ze względu na to, że wszyscy bohaterowie żyją w czasie historycznych przełomów. Emil R. i porucznik Kiekeritz zatrzymują we wspomnieniach odchodzący wiek XIX, bohater *Eroiki* i mieszkańcy Trójkąta Łąk tracą swój świat w wyniku wybuchu wojny. Świat „przed pogromem” wydaje się więc podwójnie atrakcyjny. Po pierwsze – ma naturalną wartość jako wyidealizowana wraz z upływem czasu kraina dzieciństwa, która niezależnie od tego, czy

⁵ Idem, *Nawrócenie*, Kraków 1987, s. 61.

utożsamiona zostaje ze słodką „Milką” i czerwonymi nogami praczek, czy też z kolorem sukni i zapachem perfum, pozostaje do końca punktem odniesienia. Jak czytamy w *Mieszaninach obyczajowych*:

„Wszystko w miarę oddalania się zmienia barwy, jakby szare czy czarne zaróżowiło się. Zapominamy o ówczesnych kłopotach”⁶.

Po drugie – wspomnienia zyskują dodatkową wartość w zestawieniu z chaotycznym obrazem świata współczesnego. W powieściach Kuśniewicza istnieje właściwie tylko przeszłość, rzeczywistość jest światem umarłych. Najbardziej wyraźnie widać to w *Nawróceniu*, gdzie narrator daje świadectwo ścisłych związków polsko-żydowskich mimo panującego w przedwojennej Polsce antysemityzmu. Żydzi to dla narratora nie anonimowe ofiary holocaustu, ale Rudek – kolega ze szkoły, ponętne żydowskie dziewczyny, mecenas ojca, stary doktor. Wszyscy zajmowali w jego życiu poczesne miejsce, dziś zjednoczeni zostali jedną formułą – bohaterowie tej opowieści to „sami nieżyjący”. Narratorowi od dziecka otoczonemu przez Żydów świat po „Wielkiej zarazie” wydaje się niepełny, okaleczony; on sam ma zaś poczucie milczącej współodpowiedzialności za popełnione przez innych zbrodnie. Chce pamiętać o swoim dzieciństwie i młodości, ale jednocześnie sięgając do niego myślą, napotyka prawie wyłącznie osoby zmarłe.

Podobne doświadczenie staje się udziałem Emila R., kiedy w osobie wywołanej z pamięci zjawy pani Marty spotyka on nie tylko przedmiot dziecięcej fascynacji, ale również umierającą secesję:

„Pani Marta, jeśli mnie wzrok nie myli? – i natychmiastowa refleksja: – Ach pardon, przecież pani zmarła cztery lata temu! – odejście tyłem, na palcach w głębokim zawstydzeniu, w ukłonach, niemal lansadach z innej epoki”⁷.

Takie spotkanie możliwe było wyłącznie w krainie pamięci, gdzie na równych prawach egzystują wszyscy, którzy kiedyś okazali się dla wspomnianego ważni, niezależnie od swojej obecnej kondycji. Zwłaszcza że pamięć bywa często zawodna, po latach trudno oddzielić od siebie poszczególne fakty i osoby. Elementy wcześniejszych doświadczeń zlewają się w jedną całość, tworząc „pakiet osobisty”, źródło obecnych stanów ducha i umysłu, przyczynę późniejszych życiowych decyzji i upodobań.

⁶ Idem, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985, s. 42.

⁷ Idem, *Król Obojga Sycylii*, Łódź 1996, s. 39.

Ujednolicającą i zarazem chaotyczną strukturę pamięci najlepiej ukazuje pierwsza część *Sfer* zatytułowana *Znaki zodiaku*. W mityczną krainę Trójkąta Łąk wprowadza nas tutaj narrator zbiorowy. Wielogłos, na który składają się wspomnienia Jewhena, Konrada, Olka stwarza ogromnie sugestywną wizję utraconego raju dzieciństwa, przez powolne narastanie konfliktów między przyjaciółmi wraz ze zbliżającą się wojną. Wiadomo, że nie ma powrotu do tego raju i z tego też powodu ważny jest każdy szczegół, a przecież każdy ze wspominających zapamiętał go trochę inaczej. W rezultacie mimo pozorów uporządkowania (o którym świadczą pojawiające się w tekście karty ewidencyjne Kartoteki Pamięci – nośnik podstawowych informacji biograficznych), nad całością dominuje żywioł pamięci zlepiający wszystko w magmowatą całość:

„(...) czy te fragmenty wspomnień i widoków z nimi związanych, migawki, okruchy, pochodzą z tego samego roku, miesiąca, dnia i godziny, czy też są to rozstrzelone, niespójne cząstki nic nie warte – *cloaca maxima* pamięci”⁸.

Dodatkowym elementem zniekształcającym jest nie zawsze obecna u Kuśniewiczowskich bohaterów wola pamiętania. Z jednej strony – przeszłość ulega deformacji ze względu na samą niedoskonałą strukturę pamięci, z drugiej zaś – deformacja wynika z chęci pozbycia się części wspomnień.

Wspaniały opis człowieka ukształtowanego przez pamięć i jednocześnie przez nią zniewolonego daje Kuśniewicz w *Znakach zodiaku*:

„Salek wie, zapomniał i znowu na niego przyszło, wróciło natrętne i nieustępliwe, nie chce się odczepić jak giez, jak dziad z bodiaka, wszystko z powrotem, prawdziwe utrapienie, mimo iż uwalniał się tyle razy, zostawiał niby to przypadkiem bagaż na różnych peronach, zapominał odbierać z przechowalni, podrzucał chytrze i cichcem odchodził na palcach, nie oglądając się, szczęśliwy z pustymi rękami – lekki i wyzwolony, i nagle zawracał, zbierał z powrotem jak na złość, odnalezione, ciężar niepotrzebny i bezużyteczny, więc i te kolczyki turkusowe czarnej Frużki”⁹.

Ten nieco przydługi, ale jakże piękny fragment nie wymaga właściwie komentarza. Po raz kolejny powracają znane z innych powieści Kuś-

⁸ Idem, *Znaki zodiaku*, Warszawa 1997, s. 127.

⁹ Ibidem, s. 36.

niewicza tezy o niepodzielności przeszłości, względności wspomnianych wydarzeń i ogromnym wpływie tego, co minione na naszą teraźniejszość. Salek nie może pozbyć się złych wspomnień, bo straci wtedy wszystko, co grozi zanikiem tożsamości. *Cloaca maxima* ma swoje prawa, w świecie po kataklizmie daje wspomnienia – świadectwo indywidualności¹⁰, ale i uniemożliwia selektywną amnezję. Pamięć zniekształca wydarzenia z przeszłości, lecz za chęć nadmiernej manipulacji faktami możemy zostać ukarani utratą całej kartoteki.

Dlatego w świecie narratora generalnego Kuśniewicza (posiadacza autorskiej kartoteki pamięci), którego Kazimierczyk nazwała autorskim sobowtórem¹¹, powracają obsesyjnie pewne sytuacje i osoby, czego bardzo dobitnym przykładem jest błakający się w różnych tekstach nauczyciel – pan Bogaczewicz.

W rezultacie wspomnianie staje się zarazem wyznawaniem, tłumaczeniem się z życia, odtwarzaniem współczesnej wersji „ja” na podstawie przechowywanych w świadomości, wciąż żywych, fragmentów życiorysu.

Tak traktowana pamięć stanowi (o czym już była mowa) podstawowe doświadczenie egzystencjalne, jest sposobem (być może jedynym dostępnym) ekspresji podmiotowości w świecie, który traci stabilność. Pisarstwo Kuśniewicza staje się zaś literaturą „autorską” lub też, jak pisze R. Chodźko, należy do gatunku „konfesji podmiotowych” obok twórczości Miłosza, Buczkowskiego, Białoszewskiego, Różewicza, Krzysztonia i Dżeżdżona¹².

Jest opowieścią o „ja” ukształtowanym przez przeszłość i zarazem świadectwem istnienia bliskich nam osób, zwłaszcza nieżyjących. Jedyne, co można zrobić dla tych, którzy odeszli, to jak najdłużej przypominać o ich istnieniu, jak narrator *Mieszanin obyczajowych* czujący się w obowiązku pamiętać o zmarłym wujku „Runiu”:

„A teraz umarł i ja muszę się tutaj starać o to, żeby ten fakt jego zgonu nie przeminął całkiem niepostrzeżenie”¹³.

¹⁰ Aby uświadomić sobie, jak bardzo jest ono ważne, wystarczy wspomnieć Gerde „Złodziejkę wspomnień” z powieści *W drodze do Koryntu*.

¹¹ Por. B. Kazimierczyk, *Wskrzeszenie umarłych królestw*, Kraków 1982.

¹² R. Chodźko, *Konfesja podmiotowa w polskiej prozie kreatywnej*, Białystok 1993, s. 17 i nast.

¹³ A. Kuśniewicz, *Mieszaniny obyczajowe*, op. cit., s. 35.

PAMIĘĆ RODZINNA, CZYLI
„WIDMO, TAKIE JAK Z WESELA, TYLKO ŻE WŁASNE”

Najbardziej znanym i wyrazistym przejawem wpływu pamięci rodzinnej na życie bohaterów Kuśniewiczowskich jest przypadek Emila R. i słynna historia koloru i bitwy pod Solferino. Emil okazuje się zdeterminowany przez rodzinną przeszłość, co więcej – wcale nie próbuje z tym walczyć. Wręcz przeciwnie, dorabia własną mitologię do rodzinnych legend. W świetle opowieści o czynach wojennych przodka kolor sukni uwielbianej pani Jacobi, a potem siostry nabiera dodatkowego znaczenia, decydując o wyborze formacji wojskowej. Rodzinna przeszłość i obsesyjna miłość zlewają się dla Emila w jednej pięknie brzmiącej nazwie – Solferino.

Nie zawsze opowieści o przeszłości rodzinnej wplatają się w losy bohaterów tak misternie. Znacznie częściej mamy do czynienia po prostu z opowieściami ojców o własnej młodości (*Znaki zodiaku*) lub zapiskami gospodarskimi z dawnych lat, które uważnemu czytelnikowi powiedzą wiele o codzienności (kalendarz Haliczanin z powieści *Mieszaniny obyczajowe*).

Najbardziej interesującą formą egzystowania pamięci rodzinnej w świadomości bohaterów są jednak zaludniające tę ostatnią widma przodków, które nie tylko egzystują w kartotece pamięci na równych prawach z osobami znanymi narratorowi osobiście, ale często pojawiają się bezpośrednio, jak dziad Onufry schodzący z własnego konterfektu trumiennego:

„Tak tedy stanął przed nami – we śnie, ale jakby na jawie. A może – po namyśle- istotnie na jawie? Post mortem. Z czyśćca, jak należałoby się domyślać”¹⁴.

Narrator nazywa zjawę dziadka „Widmem, jak tamto z *Wesela*, tyle że własnym” i nie jest bynajmniej zdziwiony jej pojawieniem się. Pamięć rodzinna zostaje bowiem potraktowana jako naturalne przedłużenie własnych wspomnień. Człowiek obrasta nią niepostrzeżenie, jak bohaterowie *Znaków zodiaku* słuchający opowieści ojców lub obcujący z różnego typu dokumentami rodzinnymi. W rezultacie powstaje wizja odległej przeszłości tak sugestywna, że niemożliwa do oddzielenia od własnych przeżyć. Doskonałym dowodem na to jest chociażby dziadek Grzegorza nawiedza-

¹⁴ Ibidem, s. 84.

jący narratora *W drodze do Koryntu*. Narrator nigdy nie poznał swojego dziadka, odwiedzające go widmo stanowi więc zlepek zasłyszanych informacji, rodzinnych legend i fotografii. Właśnie w przypadku nieznanymi osobiście przedstawicieli przeszłych pokoleń najbardziej objawia się deformująca siła pamięci.

Przekazywana z pokolenia na pokolenie opowieść staje się z czasem legendą, prowadzi do powstania postaci syntetycznych nie mających nic wspólnego z rzeczywistością:

„Dziadek widziany przeze mnie obrastał w cechy całej tej galerii, w miarę zmieniając się, popychany przeze mnie to w tę, to w inną stronę, uzupełniany i rozbudowywany, to szacowny mąż stanu, to nieco frywolny uczestnik dworskich zabaw (...) przenikał zapachami «Cuir de Russie» i «Trefle in carnat», stawał się postacią złożoną, nie tylko z postaci z rodzinnej galerii, ale również pewnych widzianych w dzieciństwie starych lokai, strzępów zasłyszanych melodii, opowiadań rodzinnych (...) ba, nawet fragmentów barokowej architektury Wiednia (...), był przodkiem syntetycznym i dzięki temu postacią bogatszą i pełniejszą od rzeczywistej”¹⁵.

Przodek zakorzeniony w pamięci to zatem nie prawdziwa, realna osoba, ale summa swojej epoki i jednocześnie projekcja oczekiwań wspominającego co do własnej genezy. Bohaterowie nie są w stanie pozbyć się swojej rodzinnej przeszłości, ale mogą ją do pewnego stopnia kształtować. W rezultacie powstają postacie migotliwe, zmienne, nieokreślone, na poły wyobrażone, na poły rzeczywiste.

W powieści *W drodze do Koryntu* narrator nazywa upostaciowane wspomnienia o swoim dziadku i jego lokaju Janie „hasłami encyklopedycznymi”, „zbiorem tęsknot podszytych dla niepoznaki drwiną”. Są to chyba najbardziej trafne określenia, które można by zastosować do opisu galerii przodków w powieściach Kuśniewicza. Pojawiają się oni bowiem zwykle w sytuacjach codziennych, często ujawniając przy tym swoje śmieszności, albo podczas groteskowych „objawień”, jak legendarny arcyksiążę, kochanek jednej z babek ciotecznych próbujący wcielić się w zgromadzonych przy stole biesiadników. Groteska zastosowana w opisie przodków pozbawiona jest jednak zupełnie cech ośmieszających, służy raczej „odbrązowieniu”, nadaniu przodkom cech „ludzi żywych”, podszyta jest ogromną tęsknotą za czasem minionym. Stanowi dowód stopienia się

¹⁵ Idem, *Eroika*, Warszawa 1964, s. 24.

pokolenia dziadków z narratorem, uświadamia ogromny wpływ rodzinnych legend na jego poczucie tożsamości.

PAMIĘĆ KULTUROWA, CZYLI DUCH GOMBROWICZA

Andrzej Kuśniewicz dał wyraz swojej pasji czytelniczej jako autor *Mojej historii literatury*, która stanowi zapis biografii przez pryzmat przeczytanych książek. Okazuje się, że dla autora *Eroiki* kontakt z dziełami literackimi był równie istotny jak rzeczywiste doświadczenia egzystencjalne. Wśród najważniejszych dla siebie, powracających potem we własnej twórczości na różne sposoby, tekstów wymienia Kuśniewicz *Odyseję* i *Fausta*. W tych właśnie utworach odnalazł bowiem autor bliskie sobie obsesje, jak pisze w *Mojej historii literatury*:

„Odyseja to mit wiecznej wędrówki w pogoni za upływającym czasem i nieustannego poszukiwania, a więc i twórczego niepokoju (...), zaś *Faust* to symbol pokusy uzyskania czegoś dla nas bardzo ważnego nawet za cenę zaprzędania się złu”¹⁶.

Motywy te powracają w powieściach Kuśniewicza wielokrotnie, ich obecność i źródło były nie jeden raz opisywane. Zwracano również uwagę na związki autora *Króla Obojga Sycylii* z Gombrowiczem, literaturą modernistyczną, czy nurtem „surrealistyczno-romantycznym”¹⁷. Najbardziej trafną całościową diagnozę dotyczącą wpływu kontekstu literackiego na twórczość Kuśniewicza stworzył jak dotychczas M. Dąbrowski. Jego zdaniem, bohaterowie Kuśniewicza są literacko zdeterminowani, literatura podpowiada im zachowania w poszczególnych sytuacjach, reakcje na poszczególne wydarzenia stanowią klisze książkowych stereotypów. W każdym tekście obecny jest szeroki kontekst kulturowy ujawniający autorskie odczytanie¹⁸. Nie ma sensu powtarzać tego, co zostało już na temat „literackości” bohaterów książek Kuśniewicza powiedziane. Warto natomiast przyjrzeć się wyjątkowemu przypadkowi uwikłania się narratora i bohaterów w intertekstualne zależności, czyli powieści *W drodze do Koryntu*. Utwór ten jest dla nas szczególnie istotny z powodu wyłożonej w nim

¹⁶ Idem, *Moja historia literatury*, Warszawa 1980, s. 6.

¹⁷ Por. T. Burek, „Powieść w stadium żartu”, *Twórczość* 1962, nr 2; H. Zaworska, „Tęsknota”, *Twórczość* 1974, nr 7–8; K. Wyka, „C.K. balladopowieści”, *Życie Literackie* 1979, nr 37.

¹⁸ M. Dąbrowski, *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*, Warszawa 1987 (maszynopis), s. 236–243.

nader jaskrawo koncepcji sprzężenia pamięci z wyobraźnią, ale na uwagę zasługują również jego związki z twórczością Gombrowicza. Bohaterowie *W drodze do Koryntu* zostali rzućeni w świat autora *Zbrodni z premedytacją*. Nie można tu mówić o delikatnych zapożyczeniach czy analogiach, ale o megacytatach. Świat przedstawiony tej powieści Kuśniewicza podporządkowany został całkowicie prawom Gombrowiczowskiej „pupy” i „Gęby”. Bohaterowie nie do końca panują nad własnymi odruchami, ulegają bardzo silnym naciskom ze strony otoczenia, wywołującym w nich absurdalne i bezwarunkowe reakcje. Doskonałym przykładem takiej sceny jest spotkanie przyjaciół w kawiarni, podczas którego kolega Fein opowiada o występach Gerdy w „Tromperze”. Opowieść o striptizie wywołuje w zgromadzonych idiotyczne, bezwolne zainteresowanie własną cielesnością objawiające się w iście gombrowiczowski sposób: narrator drapie się po nogach, Dorka skubie brew, a Salo dłubie w nosie. Chociaż mają świadomość nieadekwatności swojego zachowania, nie mogą przerwać wykonywanych nerwowo czynności. Takie przykłady można by mnożyć, ale najbardziej interesujący jest pod tym względem fragment poświęcony wizycie narratora i Jewhena u ciotki Relly. Jego specyfika polega nie tylko na ogromnym związku z twórczością Gombrowicza (o czym za chwilę), ale również na zastosowaniu odmiennej formy literackiej. Pobyt bohaterów w szlacheckim dworku ma bowiem postać dramatu scenicznego ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Nie jest to przy tym dramat byle jaki, ale bardzo ściśle wzorowany na utworach Witkacego i Gombrowicza, osadzony w atmosferze groteski i absurdu. Najbardziej znamienne przejawy groteski stanowią próba wcielenia się arcyksięcia Ferdynanda w jednego z siedzących przy stole biesiadników, której efektem są absurdalne „arcyksiążęce” zachowania aktualnego medium.

Związki z twórczością Gombrowicza do tego się jednak nie ograniczają. Scena kolacji u ciotki Relly to splot *Ferdydurke* i opowiadania *Biesiada u hrabiny Kottubaj*. Znajdujemy u Kuśniewicza wszystkie najważniejsze motywy wymienionych tekstów, lekko tylko poddane modyfikacji. Występuje więc „upupienie” narratora przez dawnego nauczyciela, zastępcze ludożerstwo podczas wytwornej kolacji (w roli kalafiora *vel* Kalafiora występuje indyczka albinoska zastępująca Gerdę), czy Gombrowiczowskie kwestie wygłaszane podczas konsumpcji (np. „a narowy to rzecz zdrożna, więc należy użyć różna...”). Kolacja u ciotki Relly jest więc całkowicie podporządkowana zasadzie intertekstualności. Narrator „wpada” w świat przedstawiony Gombrowicza, ulega przeniesieniu z płaszczyzny udającej realistyczną (w miarę postępowania lektury coraz

trudniej uwierzyć w realizm *W drodze do Koryntu*) na płaszczyznę literacką.

Po tym intertekstualnym wtręcie świat przedstawiony *W drodze do Koryntu* nie wraca już do stanu poprzedniego. Wręcz przeciwnie, daje się zauważyć postępujący rozkład uniwersum powieściowego i zaludniających je postaci. W „teatrze pamięci” rozgrywają się kolejne scenki rodzajowe: np. Gerda przerabiana jest na gwiazdę filmową przez impresaria, *nomen omen*, pana Kanappę.

Kolejny etap intertekstualnej podróży bohatera stanowi sąd nad Gerdą mający odkryć jej prawdziwą tożsamość. Widać tu wyraźne nawiązania do poetyki *nouveau roman* i motywu nieudanego śledztwa jako dowodu na niespójność świata. W powieści Kuśniewicza chodzi o odnalezienie prawdy na temat Gerdy, o ustalenie jej prawdziwej tożsamości. Książka autora *Króla Obojga Sycylii* przypomina w tym, przy zachowaniu proporcji rzecz jasna, powieściowe śledztwa występujące w powieściach Parnickiego. Motywy rozpoczęcia dochodzenia są u obydwu autorów podobne, chodzi o poznanie tożsamości, o odkrycie prawdy na temat wydarzeń z przeszłości. Naturalnie u każdego z nich inna jest funkcja tego zabiegu. Dla Parnickiego wykorzystanie elementów kryminalno-sensacyjnych staje się literacką obsesją zmieniającą jego późniejsze powieści w niekończące się zapisy przesłuchań.

U Kuśniewicza motyw śledztwa pełni funkcję elementu intertekstualnej układanki, stanowi demonstrację literackości świata przedstawionego. Wynik owego przesłuchania dowodzi zaś tego, że tak naprawdę niczego nie możemy wiedzieć o nikim i nawet w kartotece pamięci przechowujemy twory hybrydyczne, osoby nieistniejące, które nie poddają się jednoznacznej klasyfikacji, jak przywołana we wspomnieniu uczennica Gerda, której wiek zmieniał się w okolicach paska¹⁹.

Nawet na podstawie tych kilku przykładów widać wyraźnie, że pamięć kulturowa, na którą składają się między innymi reminiscencje z przeczytanych książek, ma decydujący często wpływ na kształtowanie się

¹⁹ Związków z *nouveau roman* można zresztą poszukiwać także w innych utworach Kuśniewicza. Doskonałym przykładem jest *Korupcja*, opatrzona podtytułem „kryminał heroiczny” i będąca groteskową realizacją pojawiającej się chociażby w *Żaluzji* Robbe-Grilleta świadomości opowiadacza usuniętej niejako na marginesie przedstawionych wydarzeń. U Kuśniewicza narrator przysłuchujący się śledztwu wyizolowany został ze świata przedstawionego w sposób idealny, przez zamknięcie w szafie, z perspektywy której snuje swą opowieść. Na parodystyczny charakter tej powieści zwracał zresztą uwagę Tomasz Burek (T. Burek, „Powieść w stadium żartu”, op. cit.).

wspomnień biograficznych i rodzinnych. Zarówno własne doświadczenia życiowe, jak i wyobrażenia na temat przodków ulegają wpływowi literackich stereotypów, przekształcając się zgodnie z ich wymogami. Doskonałym przykładem tego typu zjawisk jest Salek w *Znakach zodiaku*, który chcąc przypomnieć sobie wygląd przedwojennego żydowskiego miasteczka, nie potrafi już przywołać nic poza obrazami Chagalla. Zbudowany całkowicie na bazie pamięci kulturowej jest również świat przedstawiony w powieści *Król Obojga Sycylii*, gdzie narrator nie ukrywa nostalgicznego dystansu do postaci utkanych z naszych wyobrażeń o *belle époque*. Nie ma tu miejsca na dokładną analizę tego utworu. Warto jednak wspomnieć, że Emil R. ukształtowany został w całości zgodnie z receptą na neurotycznego i afektowanego młodzieńca końca XIX wieku. W rezultacie powstał portret doskonały zarówno w sprawach kluczowych (fascynacja „mroczną” literaturą i muzyką, marzenie o samobójstwie, miłość kazirodca), jak i w szczegółach (jak chociażby obraz bladej ręki trzymającej pióro).

W dodatku cztery początki *Króla Obojga Sycylii* również interpretować można jako przejaw pamięci kulturowej, polegający w tym przypadku na parodystycznym wykorzystaniu czterech przeplatających się w tekście odmian powieści (historia rodzinna – od dnia poczęcia, powieść o artyście, powieść sensacyjno-kryminalna, powieść historyczna). Takie potraktowanie z wielokrotnionego incipitu prowadzi do postrzegania postaci powieściowych jako produktów literackiej konwencji²⁰.

PAMIĘĆ WSPOMAGANA, CZYLI ROLA POCIĄGU I FOTOGRAFII

Zestawienie w tytule tego fragmentu dwóch różnych „protez” pamięci tylko z pozoru wydaje się przypadkowe. Zarówno fotografia, jak i pociąg odgrywają bowiem ogromną rolę w odtwarzaniu zawartej w powieściach Kuśniewicza kartoteki pamięci.

²⁰ Jedną z badaczek zaproponowała interpretację poczwórnego incipitu jako przejaw „efektu Motyla”, czyli wynik reakcji epiki na wielowymiarowość i chaotyczność rzeczywistości rządzonej prawami przypadku. Oczywiście, nie można wykluczyć takiej interpretacji, ale autorka pominęła tu całkowicie konwencjonalność powieściowych incypitów występujących w *Królu Obojga Sycylii* i wynikającą z tego faktu mocno podkreślaną literackość świata powieściowego. Jest ona widoczna również w autotematycznych wstawkach o podglądaniu powieściowych bohaterów, skradaniu się za nimi na palcach itp. Por. M. Medecka, „Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza” (w: M. Woźniakiewicz-Dziadosz (red.), *Fabularność i dekonstrukcja*, Lublin 1998).

Pociąg pojawia się u Kuśniewicza jako naturalna konsekwencja zainteresowania autora podróżą i powrotem. Wędrowni bohaterowie powieści autora *Korupcji* mają jednak charakter specyficzny. Nie symbolizują one drogi życia, nie są sposobem osiągnięcia celu. Wręcz przeciwnie, mają charakter regresywny, mają być diagnozą sytuacji człowieka i cywilizacji po II wojnie światowej.

Bohaterowie Kuśniewicza, o czym była już zresztą mowa wielokrotnie, to ludzie nie mogący dopasować się do teraźniejszości, żyjący przeszłością, postawieni wobec faktu zniszczenia świata, w którym dorastali. Barbara Kazimierczyk nazywa ich ludźmi znajdującymi się „na przełęczy między dwiema epokami”²¹. Dla oddania owego zawieszenia „pomiędzy” świetnie nadaje się właśnie motyw podróży pociągiem. Człowiek znajdujący się w pociągu pozostaje w stanie zawieszenia. Jest w ruchu między dwoma punktami przestrzeni, będąc jednocześnie unieruchomiony i wprowadzany w stan półsennego odrętwienia przez miarowy stukot kół. Pociąg skazuje podróżnego na półczuwanie, podróż nie wymaga od niego aktywności, ale nie pozwala również na spokojny, głęboki sen. W rezultacie otrzymujemy stan „półżycia” sprzyjający sennym majakom, podobnym do przywidzeń w gorączce.

Nic więc dziwnego, że przeszłość dopada bohaterów powieści Kuśniewicza właśnie albo podczas choroby (*Stan nieważkości*) albo w pociągu (*Nawrócenie*, *Trzecie królestwo*, *Mieszaniny obyczajowe*). Obydwa te stany charakteryzują się przestrzennym unieruchomieniem i niecodziennym stanem umysłu. Nie ma chyba takiego utworu autora *Mieszanin obyczajowych*, w którym nie pojawiłby się pociąg jako swoista proteza pamięci, pomagająca bohaterom przenieść się w świat przeszłości. Symboliczne znaczenie zyskuje jednak pociąg dopiero w *Królu Obojga Sycylii*. Znajduje się tam fragment opisujący drogę pociągów jadących na front:

„Tunel, do którego wjeżdża nasz staroświecki pociąg. Ein Bummelzug. Czy pociąg ten wyjedzie po drugiej stronie tego tunelu? I czy w ogóle istnieje jakaś druga strona? (...) Wyobraź sobie, ty, któremu nie brakuje przecież wyobraźni: spełniamy rolę uczestników pogrzebu”²².

Pociąg zostaje więc podniesiony do rangi sytuacji egzystencjalnej łączącej wszystkich bohaterów powieści, nawet tych, którzy do rzeczonoego pociągu nie wsiedli. Metaforyczne zawieszenie pomiędzy wylotami tunelu

²¹ B. Kazimierczyk, *Wskreszenie umarłych królestw*, op. cit., s. 13.

²² A. Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii*, op. cit., s. 179.

dotyczy nie tylko jadących na front żołnierzy, ale całego świata powieściowego usytuowanego na styku wieku XIX i XX. Z tej perspektywy dodatkowe znaczenie zyskuje samobójstwo Emila, który wyskakując z pociągu, realizuje wzorzec osobowy modernistycznego neurotyka, jednocześnie odmawiając życia w zmienionej rzeczywistości.

Podobną rolę odgrywa pociąg w powieści *Lekcja martwego języka*, gdzie jednoznacznie okazuje się, że nie ma połączenia między końcami tunelu. Alfred Kiekeritz w odróżnieniu od Emila dojechał na front, ale nie przeżył wojny, ani końca swojej epoki. Pociąg – niezawodny pośrednik między czasem przyszłym a minionym – odwiózł więc jego zwłoki do matki, aby choć pośmiertnie umożliwić mu powrót do ukochanej *belle époque*.

Podobną funkcję spełniają w powieściach Kuśniewicza zdjęcia, będące nie tylko dowodem na istnienie przeszłości, ale również rekwizytem pomocnym w uruchomieniu pamięci i często jedynym źródłem wiedzy o nieznanym osobiście przodkach. Najwięcej dowodów na fascynację fotografią znajdujemy w *Znakach zodiaku*, gdzie kilkakrotnie pojawiają się opisy fotografii i ogólne uwagi na temat jej roli w „Kartotece pamięci”. Narrator interesuje przede wszystkim sam fenomen kadrowania sprawiający, że dany wycinek przeszłości został utrwalony na zawsze w swym kształcie:

„Ktoś pstryknął, ten właśnie wycinek i ten kawałeczek rzeczywistości przetrwał i nietknięty istnieje do dziś”²³.

Wybór takiej, a nie innej sceny, wówczas może przypadkowy, zdominował późniejsze wyobrażenia na temat danej osoby czy miejsca. Trudno polemizować z prawdą fotografii, Roland Barthes nazywa ją świadectwem minionego czasu, potwierdzeniem autentycznego istnienia przeszłości. Jego zdaniem fotografia:

„Jest to proroctwo odwrócone: jak Kasandra, ale z oczami zwróconymi ku przeszłości, nigdy nie kłamie. Lub raczej: może kłamać na temat znaczenia jakiejś rzeczy, gdyż z natury jest tendencyjna, ale nigdy w sprawie istnienia tej rzeczy”²⁴.

Właśnie ze względu na te cechy fotografia stanowi idealną „protezę” pamięci, nie jest to jednak proteza bez skazy. Barthes pisze dalej o silnych

²³ Idem, *Znaki zodiaku*, op. cit., s. 146.

²⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 195.

związkach fotografii i śmierci, o nietrwałości obrazu umieszczonego na fotograficznym papierze (zwłaszcza w porównaniu z portretami malowanymi na płótnie) i wreszcie o halucynacyjnym charakterze zdjęcia ukazującego światy dawno już nie istniejące i nie mającego mocy ocalenia przeszłości. Podobny motyw znajdujemy u Kuśniewicza. Postacie sfotografowane, mimo pozorów podobieństwa, wydają się jeszcze bardziej martwe niż w rzeczywistości. Zdjęcie nie przynosi ożywionej fali wspomnień, jest ułomnym świadectwem, mającym tyle wspólnego z przeszłością, co motyl etymologa z motylem znad łąki. Stanowi przeszłość „przyszpiloną”, dlatego niepowodzeniem kończy się próba ożywienia zdjęcia:

„Fotografia ożywia się. Muchy zaczynają krążyć. Wydając jaskrawy, żółty leniwy szelest. Postacie, które widzimy, wykonują ruchy szybkie i kanciaste, niby w staroświeckim filmie. Może obawiają się, że dokądś nie zdążą, gdzieś nie trafią, a ja za chwilę zatrzymam ruch i będzie za późno. Biegną, drepczą, lecz nie znikają mimo pośpiechu z pola widzenia. (...) Dokądś zmierza stary Hans, dworski stelmach (...). Biegnie, drobi w miejscu, nie potrafi wyjść poza ramy obrazu, ekranu kina, które uruchomiliśmy my obaj wtajemniczeni”²⁵.

Fotografia nie potrafi wyjść poza swoje ograniczenia. Nawet ożywiona, przedstawia jedynie wycinek przestrzeni, po której poruszają się papierowe płaskie postacie, a muchy brzęczą wyłącznie „na żółto”, bez dźwięków.

Fragment ten jest szczególnie istotny dla zawartej w powieściach Kuśniewicza koncepcji pamięci i wynikającego z niej sposobu ukształtowania podmiotów powieściowych, ponieważ narrator snuje dalej analogie między fotografią a pamięcią. Okazuje się, że pamięć podobnie jak fotografia stosuje kadrowanie. Daje nam wyłącznie fragmentaryczny wycinek przeszłości. Sięgając do „studni pamięci”, narrator może bowiem bez trudu:

„(...) ustawić obok siebie i twarze, i ręce, i resztki korpusów, a nawet i cząstki ubiorów, formując coś w rodzaju zbiorowości fotografii, jakie rokrocznie fundują sobie klasy maturalne na wieczną wspólną szkołę pamiątkę”²⁶.

Będą to jednak wizerunki fragmentaryczne i niepełne, których ułomność wynika z deformującej i selektywnej struktury pamięci. Z owej

²⁵ A. Kuśniewicz, *Znaki zodiaku*, op. cit., s. 11.

²⁶ *Ibidem*, s. 46.

Kuśniewiczowskiej „studni” każdy wybrał przecież co innego i ze względu na osobiste predylekcje inaczej to zinterpretował. Zwłaszcza że pamięć podobnie jak fotografię można do pewnego stopnia fałszować, tak jak czynił narrator w finale powieści *W drodze do Koryntu*, który tak bardzo chciał ocalić pamięć o Jewhenie, że nosił w portfelu fotomontaż złożony z legitymacyjnego zdjęcia przyjaciela i tła mającego przypominać krajobraz Trójkąta Łąk, choć w rzeczywistości przedstawiającego coś zupełnie innego.

DEZINTEGRACJA POWIEŚCIOWYCH PODMIOTÓW MÓWIĄCYCH JAKO WYNIK DEFORMUJĄCEJ STRUKTURY PAMIĘCI

Na podstawie tego, co zostało powiedziane we wcześniejszych partiach rozdziału widać chyba wyraźnie, na czym polega specyfika podmiotów mówiących w powieściach Andrzeja Kuśniewicza. Zarówno narrator, jak i bohaterowie są postaciami bez czasu teraźniejszego. Ukształtowani całkowicie przez pamięć, będącą sumą doświadczeń biograficznych, rodzinnych legend i doświadczeń kulturowych, nie mają innego losu niż regresywny. Rozpadowi świata, w którym żyli towarzyszy swoista odmowa udziału w świecie po katastrofie. Nie ma już bowiem ani miejsc, ani osób, dla których warto byłoby żyć. Jediną formę istnienia stanowi zatem wspomnianie ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami.

Cloaca maxima pamięci to pomieszanie dat, faktów i twarzy, każde wspomnianie jest jednocześnie deformacją, nie istnieje wspomnienie wolne od interpretacji. Powołując ponownie do życia świat bezpowrotnie utracony, narrator Kuśniewiczowskich powieści godzi się na fałszowanie obrazu:

„Wiemy, że opowiadając, zaczynamy zniekształcać, lecz nie potrafimy już inaczej. Być może iż ówczesna prawda i ta dzisiejsza w naszej relacji złąły się całkowicie w jedność nierozdzielną, iż zmyślając nieco, dajemy jednocześnie świadectwo prawdzie syntetycznej, a zatem najbardziej sprawiedliwej”²⁷.

Względność wspomnień doskonale widać na podstawie opowieści narratora zbiorowego w *Znakach zodiaku*. Każdy z bohaterów-narratorów zapamiętał przeszłość po swojemu, wyrwał jeden „strzęp fotografii”. Poszczególne wersje dopiero po skompletowaniu dają pełny kalejdoskopowy

²⁷ Ibidem, s. 45.

obraz. Co więcej, po ich zestawieniu nie można już oddzielić wspomnień własnych od cudzych, opowiedziane przez innych historie zapadają w pamięć słuchaczy, stając się jej integralną częścią.

Ze względu na to, że świat w powieściach Kuśniewicza to świat nieistniejący, ocalony z pogromu tylko we wspomnieniach, zachodzi potrzeba hipotetycznego uzupełniania przeszłości, doklejania brakujących elementów. Coraz trudniej uwierzyć w realne istnienie przyjaciół z przeszłości. Doskonale widać to w scenie powojennego spotkania narratora z Jewhenem w *Znakach zodiaku*, przyjaciele rozstają się gwałtownie, nie ma szans na porozumienie w zmienionym świecie. Nierzeczywistość rozmowy jest tak duża, że narrator zaczyna wątpić w realne istnienie przyjaciela:

„I nagle zorientowałem się, że Jewhena już przy mnie nie ma, że znikł. Wydawało mi się przez chwilę, że był, że istniał tylko i wyłącznie w moim pragnieniu, że to ja go zmaterializowałem, a teraz, korzystając z chwili mojej nieuwagi, gdy go tylko spuściłem z oczu, przestał istnieć...”²⁸.

Po raz pierwszy mamy tu do czynienia z pozostającym na razie tylko w sferze możliwości fantazmatycznym wyłącznie istnieniem postaci powieściowych. Wyrażone w *Znakach zodiaku* jako hipoteza przekonanie, że wystarczy chwila nieuwagi, aby postać mozolnie odtwarzana na podstawie „Kartoteki pamięci” rozpadła się lub rozpułyła we mgłę, znajduje rozwinięcie w powieści *W drodze do Koryntu*.

Świat przedstawiony tego utworu zaludniają wyłącznie postaci-widma, jedyną dostępną przestrzenią jest zaś rzeczywistość imaginacyjna stworzona przez narratora. On sam zostaje ukazany jako osoba w stanie ciągłej autokreacji, twórca „ja wymarzonego”. Początkowo wydaje się, że chodzi wyłącznie o dziecięce przymierzanie się do ról społecznych, o rozwój osobowości przez ćwiczenie wyobraźni:

„Bywały i sytuacje złożone – wielopiętrowe. Przybierałem mianowicie postać wielu osób po kolei, często mało zindywidualizowanych, jakby bezimiennych. Żył ten tłum postaci w tle i obok mnie – postaci głównej, z tym, że wedle woli i chwilowej fantazji przeskakiwałem w inną postać, smakując z drugiej strony ten sam tort, który napocząłem poprzednio, wcielony w kogoś innego. Muśnięte czy tracone moją uwagą postacie – statyści marzenia – jacyś dodatkowi świadkowie”²⁹.

²⁸ Ibidem, s. 66.

²⁹ A. Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*, op. cit., s. 45.

Z czasem jednak okazuje się, że spójność świata powieściowego była tylko pozorna. Bohater-narrator nigdy nie wyrósł z dziecięcych skłonności. Ani jedna z pojawiających się w powieści postaci nie ma rzeczywistego, osobowego charakteru. Mamy do czynienia wyłącznie z produktami fantazji, hipotezami co do dalszych losów osób znanych z dzieciństwa. Opowieść o pogoni za Gerdą to projekcja „niby to wspomnień”, nie pozwalająca na ustalenie prawdziwej tożsamości żadnego z uczestników przedstawionych wydarzeń. Pamiętamy, jak w scenie sądu nad Gerdą ciało dziewczyny rozpadło się na fragmenty będące na różnym etapie rozwoju fizycznego. W probabilistycznym świecie pamięci-fantazji nie można przecież określić wieku, wyglądu czy charakteru poszczególnych postaci. Na rzeczywiste wspomnienia nakładają się wyobrażenia pozwalające wyłącznie na obcowanie z „prawdą syntetyczną”. Dlatego właśnie Adolf i Jewhen mają ogromne kłopoty z określeniem swojego wieku:

„Nie mogliśmy doliczyć się, ile właściwie mamy lat. Wciąż wypadła jakaś cyfra absurdalna (...). Wczoraj jeszcze w „Trompetrze”... czy pan pamięta? My obaj – smarkacze, gówniarze, podpatrywaliśmy przecież... panie Doluś (...) no to w jaki sposób teraz, tak nagle? Wszystko to przeciekło przez palce? Do ostatniej kropli?”³⁰

Stopniowe przejście świata wspomnień w świat literacki (opisywane już nawiązania do Gombrowicza) są przygotowaniem wielkiego finału. Wystarczy, aby w świat przedstawiony powieści wtargnęła postać nie związana bezpośrednio z narratorem, aby okazało się, że prawdziwym bohaterem *W drodze do Koryntu* jest stary Adolf z parasolem spełniającym funkcję Jewhena. Nie ma Konrada, Gerdy, Salka, nie ma wspólnego świata przyjaciół z dzieciństwa. Jest tylko stary, śmieszny człowiek, który nie wyrósł z dziecięcej zabawy w powoływanie do życia fantastycznych postaci i jego zniszczony parasol. Wystarczy krytyczne spojrzenie prostytutki i zamiast w krainie wspomnień bohatera znajdujemy się na ulicy, a Jewhen przeżywa Schulzowską przemianę, wraca do świata przedmiotów:

„On spał uwieszony mego ramienia, przytulony do mnie policzkiem i biodrem, dziwacznie, łukowato wygięty. Oparł się obcasami o podmurowanie pomostu, reszta ciała stanowiła jakby drążek parasola, którego uchwyt wyczuwałem w okolicy serca”³¹.

³⁰ Ibidem, s. 305–307.

³¹ Ibidem, s. 316.

Przejmująca scena powtórnej symbolicznej śmierci przyjaciela jest jednym z najbardziej sugestywnych obrazów w powieściach Kuśniewicza. Okazuje się, że człowiek współczesny, który przeżył upadek swojego świata, skazany jest na zdeintegrowany, hipotetyczny obraz siebie i swoich bliskich. Może zgodzić się albo na całkowity rozpad swojego świata, utratę pamięci i tym samym własnej tożsamości, albo na dramatyczne i z góry skazane na niepowodzenie ożywianie widm z przeszłości, budowanie hipotetycznego, wariantywnego świata, w którym osobowość w stanie rozpadu to jedyna forma ocalenia podmiotowości. Heroiczne próby scalenia świata wspomnień są jedyną szansą ocalenia, jedyną nadzieją na przetrwanie. Przypomnijmy sobie słowa z *Mieszanin obyczajowych*: „A teraz umarł i ja muszę się tutaj starać o to, żeby ten fakt jego zgonu nie przeminął całkiem niepostrzeżenie”.

Trzeba więc pamiętać, godząc się na niedoskonałość swego świadectwa, bo jest to jedyna forma utrwalenia siebie i innych. W powieściach Kuśniewicza nie ma innego sposobu na ocalenie podmiotowości, niż zanurzenie się w magmę pamięci.

Powstający w ten sposób wizerunek jest niepełny, fragmentaryczny, subiektywny, wariantywny, ale zarazem jedyny możliwy.

