

# Marcin Romanowski: Schulz, duchy i meblościanka

## Ofiary przemian

Artur Sandauer w studium *Rzeczywistość zdegradowana* wpisuje dzieło Schulza w kontekst autobiograficzny. Sandauer podkreśla wpływ, jaki na kształt literackiej twórczości Schulza miało doświadczenie gwałtownych przemian gospodarczo-społecznych na skutek dynamicznego rozwoju przemysłu naftowego w Drohobyczu i okolicach na początku XX wieku. „Gdy przyjrzeć się bliżej twórczości Schulza, okaże się, że jedną ze stałych rezerw jego wyobraźni stanowi właśnie rewolucja przemysłowa. [...] Opowiadania Schulza zawierają ciągłe aluzje do walki, jaką zasiedziałe kupiectwo musiało stoczyć z tym napływowym elementem: stare, «pełne solennej ceremonialności» metody handlu nie mogły się ostać wobec niewybrednej reklamy, solidne towary – wobec tandety”<sup>1</sup>.

pisze  
Sandauer...

Jak pisze Sandauer, rozpad świata był kluczowym doświadczeniem formacyjnym Schulza, który na zawsze pozostał po stronie ojcowskiej – przegranej. Choć również ta nowoczesna sfera ulicy Krokodyli pozostawała przedmiotem jego grzesznej fascynacji. W interpretacji Sandauera erotyczny mit masochistycznego upadku staje się figurą poniżenia doznawanego przez kogoś, kto został poza nurtem przemian, kto przynależąc do nieistniejącego już dawnego świata, jawi się w oczach świata nowego jako przegrany. „Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich”<sup>2</sup>.

Tak więc życie Schulza rozłamuje się w dwie połowy: szczęśliwego dzieciństwa sprzed naftowego boomu oraz czasu deklasacji, zepchnięcia na margines przemian. Rodzina Schulzów nie okazała się, jak byśmy dziś powiedzieli, beneficjentem przemian. Miejsce Jakuba Schulza zajęli przedsiębiorcy bardziej zaradni, lepiej przystosowani do wyzwań epoki nowoczesnej.

1 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, w: idem, *Pisma zebrane*, tom 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 562–563.

2 Ibidem, s. 565.

Historia deklasacji i wycofania się ojca, gra między mitologicznym uwzniośleniem a degradacją elementów rzeczywistości, mit masochistycznego erotyzmu – wszystkie te zjawiska w odczytaniu Sandauera podporządkowane są tezie o dominującej roli doświadczenia kapitalistycznej nowoczesności. Schulz jako twórca „fragmentów fantastycznej autobiografii”<sup>3</sup> staje się świadkiem, ofiarą i wyrazicielem wtargnięcia nowoczesnego drapieżnego kapitalizmu do stabilnej, spokojnej przestrzeni kupieckiego Drohobycza. Migotliwość i metamorficzność prozy Schulza okazują się śladem i formą ekspresji doświadczenia rozpadu świata, dotychczas znanego i uporządkowanego.

Sandauer, krytyk skądinąd cechujący się sporą pewnością siebie w stawianiu kontrowersyjnych tez interpretacyjnych<sup>4</sup>, zapewne przeceenia wagę odniesień i aluzji do „nowoczesnego komercjalizmu” w dziele Schulza<sup>5</sup>. Nieprzekonywająco czyni całe schulzowskie uniwersum figurą rzeczywistości opisaną w *Ulicy Krokodyli*. Dla mojego dalszego wywodu istotna jest jednak sama obecność takiego odczytania dzieła Schulza, które jego globalny sens odnosi do przemian gospodarczo-społecznych spowodowanych wkroczeniem kapitalizmu.

Sandauerowski model odczytania stanowi punkt wyjścia do refleksji na temat debiutanckiej powieści śląskiej pisarki Dominiki Słowik (ur. 1988) *Atlas: Doppelgänger*<sup>6</sup>. Blurb sugeruje pokrewieństwo tej zakorzenionej w realiach transformacji ustrojowej powieści z nurtem realizmu magicznego, a także z prozą autora *Sklepów cynamonowych*. Interpretacja Sandauera skłania, by potraktować tę sugestię marketingową poważnie i zapytać, w jaki sposób Schulz może służyć użytecznym językiem do opisanie innej radykalnej przemiany gospodarczo-społeczno-kulturowej, która wydarzyła się niespełna sto lat później, a która stanowi zasadniczy temat powieści Słowik.

Schulz ofiarą  
kapitalizmu

inna  
przemiana

3 Ibidem, s. 562.

4 Czego przykładem choćby koncepcje łączące masochizm Schulza z okolicznościami jego śmierci.

5 Paweł Dybel polemizuje z rozumieniem degradacji rzeczywistości przez Sandauera: „Według krytyka dotyczyła ona kurczącego się drobnomieszczańskiego świata polskich Żydów z okresu międzywojnia, z wszystkimi jego prowincjonalnymi naleciałościami, obyczajowymi osobliwościami oraz z rozpadającymi się tradycyjnymi rodzinnymi więzami” (P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 252). Tymczasem, zauważa Dybel, bohaterowie prozy Schulza nie należą do odchodzącego w przeszłość świata ortodoksów, ale do nowoczesnego spolonizowanego mieszczaństwa. „Bohaterki i bohaterowie, jacy się w nich [w opowiadaniach Schulza – przyp. M.R.] pojawiają, to typowi przedstawiciele nowoczesnej warstwy mieszczańskiej, utrzymujący się z handlu lub wszelkiego typu prywatnej działalności ekonomicznej, jak też ci, którzy sobie w tej nowej, brutalnej rzeczywistości nie poradzili i znaleźli na społecznym marginesie. Tak czy inaczej, nie jest to świat społeczny, który się rozpadła i odchodzi w przyszłość [!], ale świat, który dopiero się kształtuje” (ibidem, s. 254).

6 D. Słowik, *Atlas: Doppelgänger*, Kraków 2015. Dziękuję panu dr. Arturowi Hellichowi za polecenie mi tej książki.

## Dziadek i morskie opowieści

Osią fabularną powieści są sceny spotkań narratorki i jej przyjaciółki Anny z dziadkiem Anny. Dziadek to fabulant (a może raczej konfabulant) snujący fantastyczne opowieści o przygodach z czasów, kiedy jako marynarz pływał po dalekich morzach i oceanach. Fragmenty, w których dziadek jest charakteryzowany przez narratorkę, prezentują kogoś, kto odsłania przed słuchaczami nieznanne, nierozpoznane wymiary rzeczywistości, bardziej barwne i ekscytujące niż te dostępne im na co dzień: „dziadek nagle rozrasta się do niezwyklej konstelacji obrazów, wspomnień, zapachów, dawno zapomnianych gestów, miejsc i historii, ze swoją skórą porzniętą zmarszczkami był jak pryzmat, który rozbił świat wokół nas, nagle piękniejszy i bogatszy, na nieskończoną ilość barw, pokazując je nam, zachwyconym, zatopionym w feerii kolorów i światła. patrzyliśmy więc w twarz dziadka, na blok i osiedle niczym przez pocięty, przezroczysty kryształ i tylko dlatego nie potrafię przypomnieć sobie rysów jego twarzy”<sup>7</sup>. „dziadek umiał patrzeć na rzeczy – spoglądając na nie, wydobywał je, zwielokrotniał, dodawał nowe wątki, pogłębiał kolory, zmieniał kształty, rozmiary i konteksty. czasem miałyśmy wrażenie, że wiele rzeczy stało się tylko dlatego, że dziadek je zobaczył, te momenty, kiedy dziadek zastygał zniecka przed oknem, wydawały nam się jakimś niezwykłym otwarciem, zawsze miałyśmy wrażenie, że gdybyśmy spojrzały przez okno na osiedle z dziadkowego miejsca, dokładnie tak, jak patrzy on, natychmiast zrozumiałybyśmy wszystko”<sup>8</sup>.

Charakterystyki te zdają się przypominać słynny fragment z *Manekinów*, w którym opisywany jest Ojciec – ów fragment wybrany przez Jerzego Ficowskiego na motto *Regionów wielkiej herezji*: „Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”<sup>9</sup>.

Podobieństwo wrażenia wywieranego na narratorach nie powinno jednak przesłaniać różnic między dziadkiem a Jakubem. Dziadek nie jest eksperymentatorem, nie wygłasza heretyckich traktatów-manifestów. Jest opowiadaczem, bajarzem. Odrzuciwszy perspektywę narratorki – od-

pierwsze  
podobieństwo

7 Ibidem, s. 26–27.

8 Ibidem, s. 55–56.

9 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (BN I 264), s. 32.

tworzącej punkt widzenia małej dziewczynki – właściwie należałoby go nazwać mitomanem. Obserwujemy go jedynie w sytuacji opowiadania fantastycznych morskich opowieści, w których zwykle odgrywa rolę herosa o nadzwyczajnej sile, sprawności i pomysłowości. Opowiada je bardziej z potrzeby ekspresji niż dla zabawienia swych domorosłych słuchaczek.

Układ protagonistów (do którego przynależy również babcia Anny) może budzić skojarzenia ze sceną wygłaszania traktatu o manekinach. Jeśli dziadek odgrywa tu rolę Jakuba, a narratorka i Anna usytuowane są w roli słuchaczek – Poldy i Pauliny – to rolę Adeli bezceremonialnie przerywającej dyskurs Ojca odgrywa tu babcia Anny. Babcia dyscyplinuje dziadka, udaremniając jego szalone pomysły czy dosadnie demaskując konfabulacje. Przyjrzyjmy się scenie, w której dziadek snuje opowieść o swym udziale w nielegalnych walkach w klatce.

„– to był naprawdę świetny biznes... – wzdychał z nieskrywanym rozrzewnieniem. podobno razem z konstruktorem zarobili na walkach w klatkach sporo pieniędzy.

– myślicie, że za co to mieszkanie kupiłem? – machał ręką w stronę meblościanki, a my kiwałyśmy z uznaniem głowami. chociaż babcia twierdziła, że tak naprawdę dziadek wcale mieszkania nie kupił, tylko dostał od kopalni jak wszyscy inni.

– gównoś kupił, a nie mieszkanie, kopalnia ci dała! – wykrzykiwała”<sup>10</sup>.

Dosadne wtrącenie babci stanowi nie tyle sprostowanie nieprawdy, ile podważenie całej tożsamości pieczołowicie kreowanej przez dziadka. Jeśli jako czytelnicy staniemy po stronie babci, będziemy musieli uznać, że dziadek nigdy marynarzem nie był, a wiódł jedynie przeciętny żywot górnika w dobie PRL-u. Jego opowieści są zaś nie fragmentami fantastycznej autobiografii, lecz wytworem wyobraźni, który jest formą kompensacji osoby zdeklasowanej i czującej się zbędną w nowej rzeczywistości.

Replika babci jest też interesująca ze względu na zderzenie dwóch ideologii ekonomicznych. Dziadek, opowiadając o mieszkaniu kupionym za zarobione dzięki sile i sprytowi pieniądze, wpisuje się w ideologię czasów nowych, kapitalistycznych, z ich mitem silnej jednostki wykuwającej swój los swoimi rękami. Babcia, demaskując opowieść dziadka, ujawnia jego nieprzystawalność do tej nowej rzeczywistości i jej ideologii. Zdradza, że mieszkanie zawdzięcza on socjalistycznemu wariantowi państwa opiekuńczego, instytucji pochodzącej ze starych czasów, w nowej rzeczywistości zaś dyskredytowanej.

drugie  
podobieństwo

kompensacje  
wyobraźni?

Ważną rolę w opowieściach dziadka odgrywają mapy<sup>11</sup> mórz i nieznanymi lądów trzymane na szafie i oglądane przez dziewczynki: „kiedy dziadek opowiadał o swoich podróżach, często uczył nas nowych, ważnych rzeczy o świecie, na przykład pokazywał nam swoją kolekcję map, a miał mapy ze wszystkich krajów i każda była inna. przed naszymi oczami wyrastały dziwne, nieznanne lądy, przypominające olbrzymie narośla czy guzy, pełne nowych nazw w obcych alfabetach”<sup>12</sup>.

W oczach bohaterki mapy są rekwizytem symbolizującym czarodziejską władzę dziadka nad sferą tego, co cudowne i ukryte. Dziadek wobec map pozostaje sceptyczny, podkreślając, że odwzorowanie kartograficzne jest umowne i nikt tak naprawdę nie wie, jak przebiegają faktyczne linie brzegowe, a z kolei te rzeczywiście istotne, niedostrzegalne niewprawnym okiem granice nie są w ogóle na mapach wyrysowane. Mapy otwierają więc sferę przestrzennej nierozstrzygalności, która przenika wszystkie opowieści dziadka<sup>13</sup>. Pośród kolekcji map szczególną rolę odgrywa sporządzona przez dziadka legendarna mapa osiedla – nazywana apokryfem.

„anna nie potrafiła czytać map, tak jak czytał jej dziadek. myślę, że dlatego nagle przestała wspominać o mapie osiedla, słynnym apokryfie, o którym legendy szeptałyśmy sobie od tylu lat. nie wiem, czy mapa osiedla faktycznie istniała. podobno narysował ją dziadek na początku lat dziewięćdziesiątych. anna zawsze twierdziła, że kiedy była małą dziewczynką, widziała, jak dziadek ślęczał nad stołem obłożony wielkimi arkuszami, książkami, gazetami i zdjęciami, wyliczał coś zawzięcie i z werwą rysował na grubym żółtawym papierze, cały czas mrucząc do siebie pod nosem. podobno babcia była w tym czasie na dziadka śmiertelnie obrażona i jedyne, co można było usłyszeć z jej ust, to «stary bezwstydnik»”<sup>14</sup>.

Można tu dostrzec wyraźne odniesienie do tytułowego rekwizytu z opowiadania Schulza *Księga* – słynnego utraconego, lecz pamiętanego z wielką intensywnością wrażeń z dzieciństwa artefaktu. Mapa w powieści Słowik zostaje utracona w wyniku zabawnego zbiegu okoliczności – schowana przez dziadka do koperty zostaje zabrana omyłkowo

11 O motywie mapy u Schulza zob. M. Dajnowski, *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w Ulicy Krokodyli*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 7–29.

12 D. Słowik, op. cit., s. 37.

13 Nierozstrzygalność dotyczy też czasu, gdyż dziadek nie wierzy w chronologię, „twierdząc, że to najzwyczajniejszy zabobon. babcia mówiła, że mu się na starość wszystko pojechało, i pukała się w głowę, krzycząc:

– stary, sklerozę masz...!!!

ale on trwał nieugięty w swoich przekonaniach, zdecydowanie odbijało się to na logice i koherencji opowiadanych nam historii” (ibidem, s. 154).

14 Ibidem, s. 335–336.

przez księdza podczas kolędy. Zagubiony, zapoznany i nierozpoznawalny artefakt staje się materialnym łącznikiem z zamkniętą epoką dzieciństwa w latach dziewięćdziesiątych.

## Lata dziewięćdziesiąte

Czas i miejsce akcji są w tej powieści określone stosunkowo ogólnie, aczkolwiek jest to czasoprzestrzeń o dużej wadze symbolicznej w porządku biograficznym i historycznym. To lata dziewięćdziesiąte, traktowane przede wszystkim jako fenomen egzystencjalny, przedstawiany za pomocą gęstego opisu, poddany namysłowi skupiającemu się na codzienności. Nowa rzeczywistość zostaje opowiedziana poprzez nagromadzenie opisów zachowań i obrazów przedmiotów. Miejsce akcji to blokowisko w postindustrialnej przestrzeni, której osią i sercem jest kopalnia (zapewne więc na Górnym Śląsku lub w Wałbrzychu). Miejsce to znaczące, gdyż pozwala na ukazanie skutków zderzenia starych i nowych realiów.

Lata dziewięćdziesiąte interesują Słowik nie w perspektywie wielkich przemian historycznych, lecz w perspektywie literackiej antropologii codzienności, materialności, raczej w perspektywie estetyki aniżeli etyki i polityki. Nie pojawiają się tu wprost słowa-klucze, słowa-obrazy, z którymi kojarzyć możemy przełom roku 1989, jak „magdalenka” (bynajmniej nie proustowska), „czwartego-czerwca-osiemdziesiątego-dziewiątego-roku-skończył-się-w-Polsce-komunizm”, „balcerowicz” czy „kuroniówka”. Z tych wielkich pojęć historycznych pojawia się tylko specyficznie mitologizowana „transformacja”. Oto początek powieści: „lata dziewięćdziesiąte to były ostatnie lata prawdziwej polski, czas przejścia.

naród był wtedy przedsiębiorczy, kręciło się złote biznesy, każdy kombinował, jak mógł, biegając po ulicach z czarnym neserem (zamykanym na szyfr, ostatni krzyk mody!), który boleśnie obijał się po nogach, gdy człowiek jechał autobusem”<sup>15</sup>.

Z jednej strony, lata dziewięćdziesiąte przywoływane są w nostalgiczny sposób jako lepsze „dawniej”, czas odmienny jakościowo, bardziej prawdziwie doświadczany, bardziej intensywny<sup>16</sup>, historyczny czas sakralny, nazwany „czasem przejścia”. Z drugiej strony, ta uwznioślająca apologia zostaje zdegradowana przez opis szczegółu modowego. Neser,

polski  
fenomen

lepsze  
„dawniej”

<sup>15</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>16</sup> Intensywność nie ograniczała się do intensywnego spojrzenia dziecięcego. Również dorosłym lata dziewięćdziesiąte jawiły się jako lepsze i pełniejsze. Można doszukać się tu nawiązania do wielu internetowych memów nostalgicznie przywołujących lata dziewięćdziesiąte, tworzonych z perspektywy reprezentanta ostatniego pokolenia, które w dzieciństwie zdziało kolana na podwórku.

noszony jako widoczny znak przynależności czy przynajmniej aspiracji do klasy średniej<sup>17</sup>, obija się o nogi przechodniów, co zdradza powierzchowny wymiar przemiany. Nieporadnie trzymany, płaczący się wokół nóg rekwizyt biznesmena okazuje się elementem przebrania, które zupełnie nie pasuje do osoby właściciela. Podobnie zresztą jak poruszanie się autobusem, a więc środkiem transportu nie przystającym do obowiązującego wówczas wzorca sukcesu, w którym za wyznacznik prestiżu należałoby uznać posiadanie własnego samochodu.

„Transformacja” ukazana zostaje jako żywioł przekształcający życie ludzi. Słowu temu towarzyszą rozbudowane opisy zjawisk i zdarzeń konotujących przemiany. Tak na przykład zostaje ona przyrównana do stadium larwalnego życia owada. Figurą transformacji staje się też remont, a uciążliwe dla współmieszkańców z bloku odgłosy („całe lata dziewięćdziesiąte sąsiedzi wciąż wiercili, napełniając blok przeszywającym czaszkę głosem transformacji”<sup>18</sup>) jawią się jako somatycznie dotkliwy dźwięk dziejowego przełomu. Najciekawszy wydaje mi się jednak opis płynów eksploatacyjnych, wyciekających z samochodów przedsiębiorców dorabiających się na wydobywaniu węgla<sup>19</sup>, które zdobyły parking swymi barwami: „parking pod blokiem zastawiony był głównie polonezami baronów węglowych, które (jak zresztą każdy inny samochód w tamtym czasie) gubiły olej i potem całe osiedle poznaczone było nieregularnymi tęczkowymi plamami. wyglądało to jakby magia transformacji zdrapywała z ulic monochromatyczny, szary komunizm (istniejący w naszej wyobraźni tylko w formie czarno-białych zdjęć), a z głębi przebijała, przecierała się, wzywała inna rzeczywistość; jakby z tego poloneza caro (z kratką, dostawczego, bo wiadomo, taniej na firmę) razem z kolorowym olejem wyciekał na ulicę tłustymi plamami cudowny i magiczny kapitalizm. powoli sączył się, już, zaraz miał rozdrzeć chodnikowe płyty, rozerwać popękany, popłuty ledwo co asfalt

trauma  
remontowa

17 Por. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 144–145.

18 D. Słowik, op. cit., s. 12.

19 „kopalnia swoje złote czasy przeżywała na początku lat dziewięćdziesiątych, w okresie dzikiej transformacji i drapieżnego kapitalizmu. górników można wtedy poznać po okularach przeciwsłonecznych, których nie zdejmowali nawet do snu, bo ze względu na ciągłe przebywanie w kopalniach mroku ich oczy były nadwrażliwe na światło” (ibidem, s. 23). To specyficzny rodzaj przekształcenia: osobliwa kontaminacja dwóch zjawisk społecznych. Pojawiająca się na progu lat dziewięćdziesiątych grupa indywidualnych przedsiębiorców eksponujących materialne oznaki sukcesu zostaje przez Słowik umiejscowiona w branży górniczej, zatem takiej, która dość boleśnie doświadczyła przemian gospodarczych. Nadto w branży, w której nie ma miejsca na indywidualną działalność, a ryzykowne, indywidualne eksplorowanie złóż, tzw. biedaszybów, stało się życiową koniecznością i znakiem ekonomicznie wykluczonych, przegranych transformacji. Zob. T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*, Gdańsk 2009 (zwłaszcza część III: *Wałbrzych – Boguszów – Gorce*).

i wytrysnąć, rozlać się szeroką rzeką, niczym epifania demokracji, zalać całe osiedle, miasto, kraj, jak mawiali nasi rodzice bowiem, gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo, amen”<sup>20</sup>.

Wizualność tego obrazu oparta jest na wtargnięciu barwy w przestrzeń szarą, waloryzowaną negatywnie<sup>21</sup>. Plamy oleju o intrygującej tęczącej kolorystyce ewokującej baśniowość stają się w oczach narratorki magicznym eliksirem, który przemienia rzeczywistość. Jednocześnie są nośnikami emocji związanych z oczekiwaniem na gwałtowną rewolucyjną zmianę – ukazaną tu przez obraz erupcji. Ale i tym obrazem literackim rządzi zasada degradacji. Źródłem tych barwnych zwiastunów przemiany są bowiem zdezelowane auta gubiące płyny, które zanieczyszczają środowisko. Również model poloneza caro wymieniony tu zostaje nie bez przyczyny – jako symbol zderzenia z kapitalizmem: głośno reklamowany<sup>22</sup> pierwszy polski postkomunistyczny model samochodu, a jednocześnie ostatni polski model przed przekształceniem FSO w montownię koncernu Daewoo.

Miejsce akcji to osiedle bloków w niesprecyzowanym geograficznie mieście górniczym. Blokowisko, ów emblematyczny wytwór starego świata (sprzed lat dziewięćdziesiątych) z jego założeniami społecznymi i zdegradowanym wymiarem materialnym, wrzucone zostaje w czasy nowe. Osiedle to przestrzeń tajemnicy i niespodzianki, ciągłej przemiany pod osłoną pozornego podobieństwa. Słowik posługuje się zarówno toposem labiryntu, jak i biologicznymi obrazami bujnego, nieposkromionego rozrostu, metaforyką somatyczną. Nie tylko zresztą bloki, ale i kopalnia, centralny punkt miasta, przedstawiona jest w ten sposób.

To inny obraz osiedla niż halucynacyjna przestrzeń, po której w oparach białego proszku porusza się dresiarz Silny w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej. Odmienny też niż blok Babel, w którym niczym w klatkach wiodą swoje rozbite żywoty wykorzenienci lokatorzy z awansu społecznego – bohaterowie *Piaskowej Góry* Joanny Bator. Osiedle staje się scenariem tego intensywnego, obfitego w doznania życia lat dziewięćdziesiątych, czasów, kiedy wszystko jawiło się jako lepsze i pełniejsze: „imprezę kończyło się albo nad ranem, albo nad kiblem, a wódka była wtedy zupełnie inna niż teraz, smaczna i nawet ciepła pita bez przepitki”<sup>23</sup>.

magia oleju

bodiaki  
bloków

<sup>20</sup> D. Słowik, op. cit., s. 33.

<sup>21</sup> Kojarzy mi się ten fragment z konceptem reklamy chrupków właśnie z lat dziewięćdziesiątych, w której do wieloosobowej sypialni w ponurym internacie czy sierocińcu prowadzonym przez zakonnicę wchodzi animowany królik (logo marki) z chrupkami, inicjując beztróską zabawę. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=sUJmvzw0QGM> (data dostępu: 9 V 2018).

<sup>22</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=gXT7Qu5-J6k> (data dostępu: 9 V 2018).

<sup>23</sup> D. Słowik, op. cit., s. 72.



Ale w powieści Słowik pojawia się też inna wizja osiedla. W swego rodzaju powieści w powieści – historii o „sadoskim” – osiedlowa scenaria przyjmuje rys postapokaliptyczny. Zamieszkałe przez tylko pięcioro mieszkańców opuszczone blokowisko, na skraju miasta, pełne pustych mieszkań eksplorowanych przez bohatera w poszukiwaniu listów pomocnych w rozwiązywaniu problemów spadkowych, jawi się jako przestrzeń po katastrofie, zdegradowana, pozostawiona na marginesie świata, który jej już nie potrzebuje. O ile pierwszy obraz osiedla jest nośnikiem nostalgii, o tyle drugi stanowi medium krytycznego spojrzenia na skutki transformacji<sup>24</sup>. Działanie bohatera – poszukiwanie listów pozwalających na rozwikłanie tajemnicy z przeszłości – może być odczytane również jako metafora pracy samej autorki, która w powieści praktykuje archeologię pamięci widmowych lat transformacji.

Obrazom osiedla jako dzikiej, żyjącej własnym życiem, zagadkowej przestrzeni towarzyszą enumeracyjne mikrospojrzenia na przestrzeń mieszkań z całą materialnością lat dziewięćdziesiątych: „podłogi w mieszkaniach wyścielone były ciemnymi wykładzinami i pluszowymi dywanami w kwiatowe wzory, przetartymi tu i ówdzie aż do osnowy, jak mapy ukazujące codzienne trasy wędrówek poprzednich lokatorów. ściany pokryte błyszczącymi tapetami, obwieszane były jaskrawymi pejzażami pełnymi jeleni, wodospadów i jeżusów, a złote krzyże zlewały się z żółtą boazerią. pod ścianami ustawiono wysiedziane, zapadające się wersalki o konsystencji starych, zwiotczałych ciał, przykryte burymi zaćmiałymi kocami i ciężkimi, sztywnymi narzutami. we wszystkich mieszkaniach pyszniła się ta sama meblościanka, w dwóch odcieniach okleiny imitującej drewno – ciemnej oraz tak jasnej i jaskrawej, że prawie żółtej. meble, chociaż identyczne, ułożone były w różnych konfiguracjach, uginały się też pod ciężarem przedziwnych bibelotów, porcelanowych figurek, zestawów szklanek w plecionych koszykach, pluszowych zabawek, wazoników z plastikowymi kwiatami, piętrzących się w stosach roczników starych magazynów czy zakurzonych, żółkniętych książek. jedna rzecz tylko była niezmienna – w każdym mieszkaniu, w dużym pokoju, w samym centrum meblościanki królowała przeszklony barek wypełniony rodzinnym bogactwem: grubo rżniętymi ślubnymi kryształami, które w słoneczny dzień rozsiewały wokół tęcze plamki”<sup>25</sup>.

made in PRL

24 „W miarę upływu lat proza w coraz mniejszym stopniu ukazywała alternatywy, w coraz większym zaś koncentrowała się na demonstracji niszczących skutków działania ustroju – zwłaszcza wtedy – gdy nic go nie hamuje. Zamiast perswazji pisarze stosowali szantaż, zamiast diagnozy – lament i napomnienie”. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 39.

25 D. Słowik, op. cit., s. 65–66.

Kumulacja detali przedstawionych z troską o najdrobniejsze szczegóły i uwagą na różnorodne doznania (barwy, faktury, wrażenia dotykowe) ma, z jednej strony, funkcję opisową. Służy ukazaniu estetyki codziennej czasów transformacji z jej charakterystycznymi elementami, odziedziczonymi niejako po starych czasach (meblościanka, kryształ, zniszczone meble), z jej tandetą gromadzonych w nadmiarze przedmiotów i kiczem obrazów. Z drugiej strony, służy nawiązaniu szczególnej nostalgicznej więzi z odbiorcą o wspólnym z autorką doświadczeniu biograficznym. Czytelnik może w tych wyliczeniach odnajdywać przedmioty zapisane w swej pamięci, przywołując w wyobraźni lata dziewięćdziesiąte wraz z ich aurą emocjonalną, wizualną, materialną.

## Duchy przełomu

Rok po ukazaniu się powieści *Słowik* wydana została książka Olgi Drendy *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Drenda, wychodząc z pozycji antropolożki kultury, przedstawia przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez pryzmat widmowych wspomnień życia codziennego i jego osobliwej estetyki. Równie ważnym składnikiem projektu Drendy co książka jest strona internetowa na portalu społecznościowym. Wokół niej tworzy się wspólnota osób wymieniających się przypominanymi artefaktami tudzież reakcjami na ich wspomnienia; społeczność osób, którym wspólne jest znajome „połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju”<sup>26</sup> zakorzenione we wspomnieniach tych czasów<sup>27</sup>. Tytułowy koncept Drendy nawiązuje (pod względem słowotwórczym) do derridiańskiej *hantologie*, ale autorka przyznaje się też do inspiracji koncepcjami takimi jak *hautology* Marka Fischera czy *retromania* Simona Reynoldsa: „Słowo «duchologiczny» zaczęło pasować do amatorskich, koślawych okładek książek, pełnych zakłóceń, przesyconych kolorów i «śniegu» obrazów z Telewizji Edukacyjnej, na wpół zapomnianych dobranocek, marzeń z wideokasety, blaknącego graffiti, kawiarni wyłożonych sztucznym marmurkiem, słońca nad azbestowym osiedlem albo blokiem typu Lipsk, z którego nagle wyrasta antena satelitarna”<sup>28</sup>.

Drenda opisuje szereg zjawisk związanych głównie z wizualnością i materialnością czasu transformacji, takich jak: kolorystyka zdjęć, wystrój wnętrz, piracki rynek fonograficzny czy fascynacja ezoteryką

duchologia

<sup>26</sup> O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Kraków 2016, s. 9.

<sup>27</sup> „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”. B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 105.

<sup>28</sup> O. Drenda, op. cit., s. 9.

i zjawiskami paranormalnymi (jak i fenomenem popularności Anatolija Kaszpirowskiego). Drenda deklaruje, że nie chce wpisywać się w żaden z mitów transformacji. Ani w jasny, określający ją jako wielki historyczny sukces, ani w ciemny, przedstawiający przemianę jako katastrofę społeczną i ekonomiczną.

Przemysław Czapliński, komentując *Duchologię polską*, zauważa, że autorka nie tyle unikała opowiedzenia się za jednym z dwóch antytecznych mitów transformacji, ile opowiedziała mit trzeci: „Mówi on, że na przełomie lat 80. i 90. – w warunkach ustrojowej zmiany – Polacy wytworzyli chałupniczą wersję kapitalizmu, mniej dostatnią od zachodniej, za to bardziej dostępną, opartą na licznych nielegalach i półlegalnościach, ale tanią i masową. Wszystko, co powstało w tamtym okresie: kasyety, wystrój wnętrz, podrabiane ubrania markowe, sprzęt elektrotechniczny, fantazyjne wzornictwo okładek, handel obnośny i obwoźny, sprzedaż ze «szczęk» i na targowiskach – wszystko to poznikało”<sup>29</sup>.

Wszystkie te rekwizyty i znaki rodzimego kapitalizmu poznikały w dwojaki sposób. Po pierwsze: materialnie – usunięte przez regulacje prawne dotyczące handlu chodnikowego i poszanowania praw autorskich tudzież wyparte przez konkurencję zagraniczną. Po drugie: zniknęły z pamięci społeczeństwa. „Zbiorowość wyparła ten etap jako siermiężny, obciachowy, nie-dość-zachodni, zdradzający orientalne oblicze polskiego społeczeństwa. W miejsce obciachu wstawiono więc globalne symbole kultury masowej («Rambo», «Terminator», Julia Roberts jako «pretty woman»), które zakryły polski płaskowyż biedy makiety nowoczesności”<sup>30</sup>.

Istotą doświadczenia duchologicznego nie jest jednak zwyczajna widmowość i nieokreśloność wpisana w naturę wszelakich wspomnień, a zwłaszcza tych z dzieciństwa. Jest nią zakorzenie w materialności konkretnego momentu historycznego. Doświadczenie duchologiczne ma swoje ramy czasowe i swój kontekst polityczny, ma też swój język opisowo-wartościujący. Ramy czasowe to lata 1986–1994, czyli od początku reform gospodarczych wprowadzających w Polsce gospodarkę wolnorynkową do wprowadzenia ustawy o prawach autorskich i denominacji złotego. Kontekstem politycznym jest tu przekształcenie niewydolnego systemu gospodarki centralnie planowanej w obiecujący dobrobyt system gospodarki kapitalistycznej wraz z optymistyczną ideologią tej transformacji, głoszącą pościg za Zachodem, jego standardami instytucjonalnymi, jakością życia i bogactwem.

trzeci mit  
przemiany

„makieta  
nowoczesności”

29 P. Czapliński, *Widma transformacji*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6758-widma-transformacji.html> (data dostępu: 25 V 2018).

30 Ibidem.

Język doświadczenia duchologicznego jest jednak nacechowany głównie negatywnie: akcentuje on tandetę, brzydotę, deformację i sztuczność. Końcowy akapit *Ulicy Krokodyli* Schulza jawi się w tym kontekście jako zaskakująco trafne opisanie cech transformacji 1989 roku: „Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet”<sup>31</sup>.

Oto więc istota doświadczenia duchologicznego: poczucie zawstydzenia i zażenowania wywołane rozdźwiękiem między oczekiwaniami i obietnicami lepszego świata a skromnością środków niewystarczających do spełnienia tych oczekiwań<sup>32</sup>. Duchologiczne jest tym samym niesamowite – to docierające poniewczasie, nieznajdujące uprzednio wyrazu poczucie dojmującego wykluczenia ekonomicznego, peryferyjności, która czyni ideę „gonić Zachód” nierealizowalną<sup>33</sup>.

### Szkoła duchologów?

Zarówno Olga Drenda, jak i Dominika Słowik (ale i autorki cytowanych powyżej książek o momencie przełomu – Magda Szcześniak i Agata Pyzik – jak również sam autor niniejszego tekstu) to osoby urodzone w przedostatniej dekadzie XX wieku. Fenomen estetyki codzienności lat dziewięćdziesiątych jest przywoływany, rozpoznawany i opisywany przez pokolenie lat osiemdziesiątych, zatem przez osoby, które doświadczały przemian *in statu nascendi*, a przede wszystkim same kształtowały się równocześnie z nową rzeczywistością, w czasie gdy i ona nabierała kształtów, początkowo upiornie siermiężnych, a stopniowo coraz bardziej standardowych.

Czy zatem transformacja jawi się jako genialna epoka, a jej przywoływanie jako wywoływanie duchów dzieciństwa? Czy tu również może przyjść nam w sukurs Bruno Schulz, przypisujący szczególne znaczenie roli dzieciństwa jako perspektywy uprzywilejowanej poznawczo i artystycznie? W słynnym liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 autor *Wędrówek sceptyka* pisał: „Gdyby można było uwstecznić rozwój,

roczniki  
osiemdziesiąte

31 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 80.

32 W 1992 roku Jerzy Ficowski w wywiadzie z cyklu „Z pisarzami po Warszawie” dla czasopisma „Życie Codzienne” został zapytany o porównanie dawnej Warszawy z Warszawą współczesną. Odpowiadając, nawiązał właśnie do *Ulicy Krokodyli*: „Dawna Warszawa jest mi bliższa. Dzisiejsza, ze śmiesznym blichtrzem, reklamami i zarazem z ruderami, przypomina mi kalekę a pretensjonalną «ulicę Krokodyli» z prozy Brunona Schulza”. *Między Ameryką i Annapolem. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Stefan Jurkowski*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010, s. 645. Pierwodruk: „Życie Codzienne” 1992, nr 61 (z 4 IX, z cyklu „Z pisarzami po Warszawie”).

33 O marginalizacji głosów krytycznych wobec transformacji zob. A. Pyzik, *Biedni, ale sexy. Zderzenia kulturowe na wschodzie i zachodzie Europy*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2018, s. 28.

osiągnąć jakąś okreśną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była dojrzałość<sup>34</sup>.

Dzieciństwo jako czas szczególnej intensywności, pełni przeżyć, staje się u Schulza postulatem artystycznym i egzystencjalnym. Odwraca on tym samym kumulatywny model rozwoju człowieka, w którym osiąga się dojrzałość przez gromadzenie nowych doświadczeń i przeżyć. Wyrażenie „dojrzeć do dzieciństwa” kusi też inną interpretacją, która jednak wymaga dokonania pewnych przesunięć semantycznych i gramatycznych. Wyraz „dojrzeć” odnosiłby się tu nie do dojrzewania, ale do percepcji wzrokowej (jak „ujrzeć”, „spojrzeć” itp.). „Dojrzeć do dzieciństwa”, czytane jako kontaminacja zwrotów „dojrzeć dzieciństwo” i „zajrzeć do dzieciństwa” (jak się zagląda do skrytki z rupieciami), oznaczałoby ponowne spojrzenie w świat dziecięcych wrażeń i przeżyć. Takie odczytanie, choć kuszące, pozostaje jednak ciągle nadużyciem interpretacyjnym. Wszak w kolejnym zdaniu pisze Schulz do Pleśniewicza: „to by dopiero była dojrzałość”, rozwiewając wątpliwości, jak należałoby rozumieć wyraz „dojrzeć”.

Z kolei w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza (opublikowanym w czasopiśmie „Pion”, w numerze 34–35 z 1935 roku) pisał Schulz o szczególnych obrazach pamiętanych z dzieciństwa, które „stanowią program, statuują żelazny kapitał duszy, danym nam wcześniej w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać<sup>35</sup>”.

Dzieciństwo okazuje się rezerwuarem obrazów i widm nawiedzających później wyobraźnię twórcy i obiecujących klucz do zrozumienia jego tożsamości. Schulzowskie mitologizowanie jest więc formą autoanalizy, dopuszczenia do głosu fantazmatycznych obrazów z dzieciństwa, traktowanego jako etap rozwojowy uprzywilejowany poznawczo i twórczo. Przesłana Witkacemu deklaracja Schulza pozostaje bliska psychoanalitycznej idei sceny pierwotnej, a może nawet bardziej stanowi antycypowany rewers krytyki tematycznej, poszukującej w twórczości artysty tematów i fantazmatów, które powtarzają się obsesyjnie w kolejnych dziełach i konstytuują jego wyobraźnię.

„zajrzeć do  
dzieciństwa”

34 List B. Schulza do A. Pleśniewicza z 4 III 1936, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 120–121.

35 List B. Schulza do S. I. Witkiewicza, w: *ibidem*, s. 106.

Czy zatem pisanie narracji duchologicznych, eksplorujących osobliwą nostalgiczną czasoprzestrzeń ostatniej dekady XX wieku, nie stanowi swego rodzaju archeologii własnego doświadczenia, pytań o żelazny kapitał tych, których „genialna epoka” pokrywała się z „genialną epoką” młodego polskiego kapitalizmu? Zaczniemy jednak od postawienia kwestii odwrotnej. Czy Schulz uprawiał prozę duchologiczną? Na ile jego praktyki przywoływania tego, co przeszłe, mogą być uznane za analogiczne do duchologicznych praktyk autorów współczesnych?

Schulz  
duchologiem?

Pewną analogię wobec nostalgicznych narracji z lat dziewięćdziesiątych w stylu Drendy można dostrzec w opowiadaniu *Księga*. Przedmiotem mityzacyjnych operacji jest tu nie krąg rodzinny, lecz fragment rzeczywistości kulturowej przełomu wieku XIX i XX. Narracja skupia się wokół artefaktu pamiętanego z dzieciństwa jako coś zdumiewającego i wspaniałego, a później odnalezionego w postaci zdegradowanej i poniekąd sprofanowanej. Przeglądany szpargał to w istocie kilkanaście wyrwanych kart z ogłoszeniami i anonсами reklamowymi. Narrator z osobliwym połączeniem ironii i empatii opisuje bohaterów i przedmioty kolejnych kart: Annę Csillag<sup>36</sup>, która „dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność”<sup>37</sup>, leczniczy fluid z łabędziem marki Elsa, którego skuteczność uwiarygodniona była przez całą stronicę „świadcstw uwierzytelnionych, wzruszających relacji osób, na których cud się dokonał”<sup>38</sup>, subiektów, katarzyniarzy, popadającego w coraz większy bełkot mistrza czarnej magii – pana Bosco z Mediolanu, c.k. prekursora coachingu i treningu rozwoju osobistego<sup>39</sup> czy demonstrującą demoniczny erotyzm Magdy Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery”<sup>40</sup>.

empatia  
i ironia

Ów „Autentyk, święty oryginał”<sup>41</sup>, rozpalający wyobraźnię Józefa i wprawiający go w ekstazę, składa się z szeregu tandetnych ogłoszeń reklamowych. Wywołują one odczucie sztuczności, deformacji, bezsensu. Można odnieść wrażenie, że kolejne opisywane przez narratora postacie pochodzą z jakiejś sceny teatru marionetek. Oto parada manekinów.

**36** O kontekstach kulturowych postaci Anny Csillag zob. M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

**37** B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 110.

**38** Ibidem, s. 111.

**39** „Na tych ostatnich stronicach, które w sposób widoczny popadały w majaczkliwe bredzenie, w jawny bezsens, jakiś gentleman ofiarowywał swoją niezawodną metodę, jak stać się energicznym i stanowczym w decyzjach, i mówił wiele o zasadach i charakterze”. Ibidem, s. 114.

**40** Ibidem.

**41** Ibidem, s. 115.

Obrazy przynoszone przez Księżę-Autentyk zdają się być skonstruowane na zasadach prezentowanych w *Traktacie o manekinach*. „Nie zależy nam – mówił on – na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione”<sup>42</sup>.

estetyka  
anonsu

Estetyka anonsu wytwarza twory efemeryczne, zawsze gotowe do zastąpienia przez twór nowy, nieopatrzony; prezentuje bohaterów wprowadzonych do jednej funkcji, jak Anna Csillag zredukowana do roli nosicielki bujnych włosów czy kataryniarze odgrywający stale tę samą melodię. Cechuje się nachalną niewysublimowaną perswazyjnością, która już utraciła swą moc i dlatego może wzbudzać oszałamiające, choć ambiwalentne wrażenia estetyczne.

jednak  
różnice

*Księga* nie jest jednak narracją o odnajdywaniu śladów dzieciństwa. Oglądanie szpargału wpisuje się w ramę narracji mitycznej. Celem schulzowskiej archeologii głębi nie jest bowiem przywoływanie wspomnień, lecz umieszczenie własnego doświadczenia w kontekście historii mitycznych. Mitologizacja przeszłości to wpisanie doświadczenia w struktury mityczne, odnalezienie mitu we własnym doświadczeniu. Przede wszystkim jednak różnica między mitologiem Schulzem a współczesną „szkołą duchologów” eksplorującą materię lat dziewięćdziesiątych tkwi w koncepcji czasu. U Schulza jest to czas cykliczny, umieszczający przedstawiane wydarzenia w rytmie narodzin, rozkwitu i upadku. Jak pisze Jerzy Jarzębski: u Schulza „wszelkie ludzkie fabuły, wszelkie w ogóle «dzianie się» ma charakter powtarzalny, umieszczone jest w jakimś temporalnym cyklu, najczęściej rocznym. Idea tego cyklu z mitologii pochodzi, a zapewne też z Nietzschego. U Schulza cykliczność, co bodaj najważniejsze, jest nie tylko wielopostaciowa (cykle są astronomiczne, przyrodnicze, obrzędowe, obyczajowe, handlowe i tak dalej), ale też wielowymiarowa (cykle mają wymiar doby, roku, życia ludzkiego, epoki historycznej)”<sup>43</sup>.

W powieści Dominiki Słowik czas ma postać linearną. Przedstawieniem rzeczywistości rządzi w niej metaforyzacja, ale nie mitologizacja. Jest to pozorna opowieść o dorastaniu, pseudo-*Bildungsroman*, nie pokazuje bowiem etapów dojrzewania, lecz dwa plany czasowe –

<sup>42</sup> Idem, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: ibidem, s. 35.

<sup>43</sup> J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 10.

utracone „dawniej” konfrontowane z pustym „teraz”. To opowieść nie o powracaniu tego samego, tych samych odwiecznych, archetypicznych sytuacji, lecz o nieuchronnej utracie tego, co przemija: „gdyby ktoś zapytał mnie, kiedy anna wyruszyła w podróż, nie umiałabym odpowiedzieć – myślę, że ona sama rozłożyłaby bezradnie ręce.

coraz bardziej przyzwyczajona do jej częstej nieobecności, przestałam nawet zauważać, że anny nie ma, nie robiła tego chyba świadomie czy z rozmysłem, może po prostu walczyła trochę sama z sobą, zupełnie jak wtedy, gdy latem zmuszamy się, żeby wejść głębiej do lodowatego jeziora, oswajała się, nabierała głęboko powietrza w płuca, po czym nagle cofała się, nie wiadomo czym przestraszona.

podróż anny była powolna i stopniowa, jakby sama przed sobą nie chciała się do niej przyznać, aż wreszcie któregoś dnia zniknęła całkiem, zupełnie przepadła w świecie i nigdy już nie wróciła na osiedle.

czasem myślę, że może inaczej niż anna nie da rady.

bierze się przecież na siebie te wszystkie drogi, wszystkie bezkresy, niewypowiedziane nazwy krain, nieskończone, zamazane horyzonty, ciszę i błędzenie – inaczej więc nie da się w podróż wyruszyć niż powoli, stopniowo i z trudem, jakby sprawiało to ból.

w końcu to proces, który trwa całe życie<sup>44</sup>.

nieuchronne

44 D. Słowik, op. cit., s. 340–341.