

Dorota Korwin-Piotrowska



*Paradoksy narracji w Szkicach historycznych Zbigniewa Kruszyńskiego*¹

*Szkice historyczne. Powieść*² Zbigniewa Kruszyńskiego to książka, której dwuczłonowy tytuł zawiera nie tylko sprzeczność, ale też – by tak rzec – odesłanie do nikąd. Mówi bardziej o tym, czym ten utwór nie jest³, niż o tym, czym jest i jaki jest jego charakter. A nawet właściwie składa się z dwóch różnych standardowych podtytułów, często przez różnych autorów stosowanych, by dookreślić gatunek swoich dzieł – jakby właściwego tytułu nie było wcale. To element metafikcyjnej ironicznej gry, która przenika dzieło⁴.

Można powiedzieć, że z zawartością jest podobnie: opowiedziana fabuła, gdyby ją potraktować dosłownie, sprowadzić do konkretnego obrazu, właściwie nie pozwala się streścić. I owszem, jest pewien ogólny zarys: bohater, filolog, pracownik uczelni, jest działaczem opozycji, dlatego zostaje w stanie wojennym uwięziony, w końcu przystaje (wraz z żoną i dzieckiem) na emigrację, z której jednak, po anulowaniu wyroku przez sąd, już w nowej Polsce, wraca – ale takie pobieżne odczytanie właśnie prowadzi na manowce. Tekst tyleż coś

¹ Artykuł stanowi skróconą wersję jednego z rozdziałów książki *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2014.

² Wszystkie cytaty z wydania: Z. Kruszyński, *Szkice historyczne. Powieść*, Kraków 2008. Dalej w tekście podaję tylko numery stron w nawiasach.

³ Tj. naukową historiografią, zbiorem esejów, klasyczną powieścią, opowieścią jako czyjaś lub czegoś „historią”, tradycyjną realistyczną prozą literacką poświęconą historii, poetyckimi „śpiewami historycznymi” *à la* Niemcewicz.

⁴ Por.: K. Krowiranda, *Dynamika znaczenia w „myślących powieściach” Zbigniewa Kruszyńskiego („Szkice historyczne. Powieść”, „Schwedenkräuter”)*, „Tekstualia” 2005, nr 2 [online] <http://tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=561> (dostęp: 12.03.2014).

przedstawia, co ukrywa, jest i nie jest „opowieścią o...”. Mocnemu odrzuceniu ulega w ogóle konwencja powieściowa – zarówno niehistoryczna, jak i historyczna⁵.

Kruszyński próbuje bowiem w tym utworze, jak się wydaje, zrealizować zadanie właściwie niemożliwe. Chce opowiedzieć o opozycyjnej działalności oraz o wymuszonym przez to pobycie bohatera za granicą, wraz z odkrywaniem stanu świadomości tej i innych postaci, a równocześnie nie opowiedzieć (w takim sensie, jaki nadaje się w potocznym rozumieniu opowiadaniu, to jest relacji ze zdarzeń). Autorskie „nie” dotyczy nie tylko relacjonowania fabuły⁶, ale odnosi się też do powagi, patosu, jak i do potencjalnej łatwości łączenia wydarzeń ze stanu wojennego w XX wieku z dziewiętnastowiecznym modelem romantycznej patriotycznej narracji o narodowym nieszczęściu⁷.

Zadanie: opowiedzieć, nie opowiadając, rozwiązał autor poprzez taki sposób mówienia i używania składni oraz konwencji narracyjnych, który je niejako „trzyma w pogotowiu”, lecz ich nie realizuje. Utarte zwroty i myślowe klisze są potrzebne po to, by móc oprzeć na nich, jako wartościach domyślnych, całość opowieści – a następnie je podważyć. Narrator nie chce być wcale „oprowadzającym” po nowym świecie. Czasem nawet ostentacyjnie stawia pod znakiem zapytania własną wiarygodność, a funkcja relatora też jest mu bezustannie i bez uprzedzenia „odbierana”. Nagle głos oddawany jest postaciom (między innymi głównemu bohaterowi, jego żonie Ewie, sąsiadom, przedstawicielom aparatu władzy, w tym na przykład oficerowi śledczemu czy tajniakowi), które przedstawiają świat i ludzi z własnego punktu widzenia. Niepewność ma być stanem czytelnika, a semantyczne pęknięcia, luki, przerwy – sposobami przyciągania uwagi.

W książce nie pada wcale nawet imię bohatera, choć to przez jego doznania wchodzimy w świat opozycji. Jest ono w powieści przemilczane – jakby chodziło o nieistotny trybik w historii i Historii. A może jest jeszcze inny powód – sukcesywnie tworzony z niewielu rozsianych elementów obraz bohatera powstaje na przecięciu jego własnych i cudzych obserwacji (przede wszystkim jest, w dalszym

⁵ Kazimierz Bartoszyński pisze, że „o ile w powieści niehistorycznej obraz przestrzeni społecznej może być konstruowany nie tylko z tego, co powiedziane, ale i przy pomocy tego, co nie wypowiedziane, lecz domniemane na zasadzie presupozycji, to w powieści historycznej tenże obraz musi być wydobyty głównie z tego, co powiedziane i zazwyczaj dobrane planowo [...]” – zob. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, w: *idem, Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 66. Tymczasem Kruszyński pokazuje, jak sędzę, że jedyny sposób, w jaki da się mówić o historii, to posługiwanie się „niewypowiedzianym”, domysłem, ale też odesłaniem do prywatności, subiektywności i przypadku. Por. J. Franczak, „*Podwojona obcość*”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*, w: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski i J. Momro, Kraków 2011.

⁶ Inny wymiar „odmowy” przynoszą liczne aluzje raz potwierdzające, raz podważające elementy autobiograficzne – jest to więc także „nie” wobec autobiografii i kombatantstwa.

⁷ Por. A. Fiut, *Stan osaczenia*, w: *idem, Być (albo nie być) Europejczykiem*, Kraków 1999.

ciągu powieści, pochodną monologów żony). Bohater jest więc nie tyle obdarzoną własnym losem jednostką, ile funkcją okoliczności, cudzych słów, postaw, spojrzeń i oczekiwań. W każdym razie ów brak jest znaczący – dziesiątki zdań w powieści zaczynają się od orzeczenia, bez najważniejszego w utworze podmiotu.

W *Szkicach historycznych* orientacja i dezorientacja, informowanie i dezinformacja, jawność i skrytość, odwołanie do znanego i odnawianie związków między słowami, posługiwanie się metaforycznym szyfrem – wszystko to składa się na pewien typ narracji apofatycznej⁸. W jej obrębie „mówienie do...” i samo podtrzymywanie kontaktu, czyli fatyczność właśnie, oraz „mówienie od...”, a więc zrywanie kontaktu i kontekstów, przemilczanie poznawczych ram, łączy się razem w całość, zarówno w relacjach pomiędzy bohaterami, jak i z czytelnikiem. W tych kategoriach można rozpatrywać zarówno ironiczną „narrację przeczącą”, która się w kilku miejscach w utworze pojawia (na przykład: „Gospośnia nie podała obiadu o szóstej, niebarszcz z uszkami i niepieczeń w sosie” – s. 208; por. s. 76, 250–251), jak i narrację, w której eliptyczne wyliczenie jest zamiast opowieści, dialogu, zdażeń i emocji, indywidualnych przeżyć. Jedyłą spajającą ramą bywa sytuacja, za którą kryją się przemilczane, uniwersalne scenariusze działań. Oto przykład:

Dotarł do niej wieczorem, późnym, prawie nocą. [...] Nie spodziewała się, nie, wcale, nie szkodzi, ale skądże, głupstwo, tędy proszę. Nie sądziła, bałagan, naczynia nie umyte, czajnik, herbata, kawa, tak, eliksir powitań. Pociąg o czwartej rano, to raptem parę godzin. Leżeli, już ubrani, czuwając nad budzikiem (s. 9).

I kolejna, dominująca, forma apofatyczności – szeregi wypowiedzeń gramatycznie się rozmiągających, osobnych, ustawionych obok dla uzyskania międzysłownego napięcia.

Ten ostatni przypadek to na przykład wariacje na temat formuły „A nie mówiłem”, nadużywanej przez zmarłego ojca bohatera. W efekcie powstał ciąg subiektywnych skojarzeń opartych na niedopowiedzeniu, poetyckim skrócie: „Nie mówiłeś. Nie mówił. Zaniemówiłeś. Zmówić” (s. 201), przypominających trochę niewprawną lekcję gramatyki dla cudzoziemców. To, co oczywiste: związek śmierci z milczeniem i brakiem słów oraz modlitwą, zostało przywołane, a jednocześnie wcale nie zrealizowane – kontekstem w powieści jest wyraźna niechęć do ojca i jego apodyktyczności oraz eksponowanej wszechwiedzy, jak również cała historia dzieciństwa, które upłynęło w jego cieniu. Kropki oddzielające poszczególne twierdzenia w cytacie oraz różnice w gramatycznych formach sygnalizują zmiany w czasie i sytuacji, także w emocjonalnym stosunku do ojca, poza tym akcentują semantyczne przeskoki (zmawia się modlitwę, ale można także „się zmówić” do zrobienia czegoś, poza tym ów bezokolicznik przypomina o braku osoby i sugeruje aspekt

⁸ Przedrostek grecki *apo-* odnosi się do tego, co oddzielne, oddalone; *phanai* – mówić. Więcej o tym utworze, ale także o współczesnych narracjach apofatycznych piszę w *Białych znakach*, *op. cit.*

dokonany od słowa „mówić”). Apofatyczność, skrótowość i związana z tym wieloznaczność zdają się u Kruszyńskiego pochodną poczucia obcości ludzi względem siebie, języka wobec zjawisk, a także znaczeń wobec użytych słów – związki ludzkie i frazeologiczne jednakowo wymagają porzucenia lub/i regeneracji.

Łamanie składni, również konwencji narracyjnych, odbywa się między innymi przez różne formy przemilczeń dotyczących tego, kto i z jakiej perspektywy mówi, a także jaki jest związek między zestawionymi obok siebie elementami. Nie ma nadrzędnego relatora-informatora, bo choć istnieje w wielu fragmentach narracja prowadzona w trzeciej gramatycznej osobie nie przez bohatera, ona jednak także poddana jest fokalizacji. W pozostałych przypadkach „monologi” postaci – mówione, myślane lub podejmujące narrację – zawierają, i to często w bezpośrednim sąsiedztwie, pierwszą, trzecią i drugą gramatyczną osobę, w obu liczbach.

Wrażenie nadmiaru danych i równocześnie niedostatku scalających połączeń jest tym silniejsze, że niemal wszystkie postaci (z wyjątkiem urzędników) – choć mówią, myślą odrębnie, w swoich kategoriach – jednocześnie używają tego samego, co główny bohater i narrator, specyficznego języka. Są indywidualne, ale wszystkie, z tym bohaterem włącznie⁹, wydają się pochodną narracji, stylu autora, jako wyboru co do sposobu używania języka i ujmowania świata, w tym właśnie także „nieopowiadania” o nim. Popatrzmy na sam początek *Szkiców*:

Konspiracja chcąc nie chcąc pachniała mu ciastem. Wysokim słodkim ciastem, przepis pani domu. Mocna świeża herbata, poparzony język na chwilę tracił uczucie – trzymać za zębami. – Cukier? Uwaga, opanować drzenie, pewną ręką go donieść na brzeg filizanki. Prościej byłoby w kostkach – pomyślał, przechodząc codziennie ponawianą torturę sypania.

Na chwilę przepraszała, znikwała w pokoju. Dwie, trzy niegrube, niegroźne koperty (prokurator, podnosząc je triumfalnie w palcach: starannie zgromadzony materiał dowodowy).

Dopijali herbatę, mówiąc o czym innym. Trzęsienie ziemi w Indiach. List od Es Te. Piłka – uderzała rytmicznie o furtkę sąsiada. Gdzieś przejechał samochód, nie do nich, nie po nich. Mucha między szybami brzęczy, bo nie siada (s. 5).

Autor prowadzi tutaj, bawiąc się tym, równocześnie trzy wątki: konspiracyjnych spotkań, późniejszych przesłuchań oraz rozważań, które dotyczą bycia podejrzanym jako stanu ducha obejmującego całą aktualną i przeszłą rzeczywistość bohatera, najdrobniejsze codzienne czynności. Ta symultaniczność czasów, doznań i skojarzeń powoduje ciągłe skoki semantyczne, zaburza składnię. Podobnie jest też w dalszych partiach utworu – pisany jest krótkimi, często pojedynczymi zdaniem; autor bardziej streszcza, ukazuje w scenach, niż opowiada fabułę.

⁹ Choć głównej postaci, którą jest opozycjonista i zarazem filolog, ale też ironista, demaskator, najbliższy jest mentalnie do tego właśnie języka.

Poza tym, co ciekawe, całość omawianego fragmentu niemal konsekwentnie (z małymi wyjątkami, przy pytaniu o cukier i tam, gdzie jest potem nawias) utrzymana jest w rytmie trzynastozgłoskowego wiersza, ze średniówką po siódmej sylabie, chwilami też jest on sylabotonizowany. Są nawet dalej, zwłaszcza w trzecim akapicie, rymy. W kolejnych partiach utworu w wielu miejscach ten układ będzie się przejściowo powtarzać, ale też pojawiać się będą inne, jedenasto- i dwunasto-sylabowe formaty. Z tym wiąże się delikatny system niewidocznych średniówek i przerzutni, jako nieoobojętnych dla znaczenia przerw. Zmuszają one do przegrupowywania w trakcie lektury wyrazów w obrębie sąsiadujących fraz, zatrzymania się nad dodatkowym sensem, jak również do tego, by dostrzec obecne w całym utworze skróty myślowe, amfibologie, liczne defrazeologizacje i gry słów.

Tak więc na powierzchni tekstu są sceny, anegdota, gry słowne, ironia i autoironia, a w sferze przemilczanego i może podświadomego, ale utrwalonego w tekście – tradycja i dykcja poetycka, włączające w intertekstualną grę epicki poemat¹⁰. Na składniowo-fabularny porządek prozy Kruszyńskiego nakładają się subtelne quasi-poetyckie, quasi-muzyczne sekundowe zatrzymania i sugestie modyfikacji tonu, semantycznego rozedrgania. Zmieniają one rytm zdań i dają wrażenie zabawy niejednoznacznością skojarzeń.

Poza tym w całym utworze autor z jednej strony robi wszystko, by udział swego *alter ego* w pracach podziemia, w przesłuchaniach i emigracji wydawał się dziwnym i tragicomicznym zrzędzeniem losu dla pojedynczego człowieka, a nie udziałem w narodowej epopei, z drugiej rozsiewa sygnały ją przypominające – obie warstwy się nawzajem dekonstruują. To, co przemilczane na powierzchni tekstu, jakby zawczasu uprzedza, przypomina i jednocześnie rozsądza domyślne skojarzenia, bo przecież całość dzieła jest całkowicie antybohaterska, pokazuje codzienność, słabość, śmieszność, małżeńskie i konspiracyjne zdrady oraz paradoksalność PRL-u, a potem również emigracji.

Nawet kluczowe doświadczenie z młodości bohatera, gdy odkrywa on niezależny literacki obieg – dzięki koledze z wakacji i książce ze zbiorów jego ojca – opowiedziane jest jakby mimochodem, bez wchodzenia w istotne wszak szczegóły. Na dodatek jest to wspomnienie zapisane w trzeciej gramatycznej osobie – jakby dla zachowania maksymalnego dystansu. Pojedynczym, krótkim zdaniem, odrębnym, to jest niepołączonym spójnikami, towarzyszy przy tym system dopowiedzeń, współbrzmień, wyrównań rytmicznych i niespodziewanych przerw, co znów naprowadza na możliwe współwystępowanie innej, wierszowej struktury prozodyczno-semantycznej nieregularnego wiersza sylabicznego:

¹⁰ Nawiasem mówiąc, w dalszej części utworu widać nawet parodystyczne nawiązanie w treści do *Inwokacji z Pana Tadeusza* – zob. s. 174. Z kolei gdzie indziej jest ślad drwiącego nawiązania do *Odysei* – s. 52.

W stołowiec poznał B., starszego o dwa lata. W szkole taka różnica oznacza lata świetlne, przepaść. Na wakacjach zaciera się, zanika. Mieszkał z rodzicami, w pensjonacie obok. Rodziny także się zaprzyjaźniły, śladem chłopców. Widywali się kilka lipców z rządu, kawał, kwartał lata. Pływali. Schli. B. opowiadał. Jego tata miał zaczytaną szarą książkę. Dziennik, Paryż. Pierwszy tom. Przeczytał. Przeczytali (s. 21).

W tym oryginalnym prozatorskim zapisie sens jest, by tak rzec, dopiero przygotowany, zwinięty, zawieszony w międzysłownych i „międzywersowych” relacjach. Tkwi też gdzieś w podkreślonej budowę tekstu analogii między mijającymi latami a latami świetlnymi, między zdaniem o tym, że kolega coś opowiadał, i zdaniem o jego ojcu oraz jego książce, między czytaniem w pojedynkę (ale dokładnie czym – nie wiadomo, brak zdaniowego podmiotu) i wspólnym. Rymy: pływali/Paryż/przeczytali łączą różne mentalne czasoprzestrzenie, zatrzymując na moment uwagę. I nie bez powodu, gdyż tak istotne przecież nazwisko autora dziennika, dzięki któremu nastąpił zwrot w myśleniu młodego człowieka, pozostaje w domyśle. Pominięcie to przypomina, z jednej strony, że dawna ekscytacja bohatera dotyczyła najpierw nie tyle samego pisarza, dotąd wszak nieznanego, ile owej „zaczytanej” przez dorosłych i wydanej poza krajem książki, z drugiej strony, może stanowić, paradoksalnie, znak ważności – to, co wspólne dla autora i bohatera, musi albo stać się oczywiste dla czytelnika, albo oznaczać będzie wzajemne niezrozumienie. Znajomość Gombrowicza, jego problemów z polskością, emigracją, fałszem międzyludzkim, pozorną komunikacją etc., wydaje się bowiem dla tego utworu fundamentalna.

Proponuję przyjrzeć się teraz – pod kątem napięcia między mówieniem a nie-mówieniem, porozumieniem i jego brakiem – scenie w powieści, gdy bohater leży na łóżku w celi i „rachuje życie”, opowiadając sobie, jakie zaległe czynności powinien wykonać. Cały monolog jest pełen autoironii podszytej szyderstwem, a nieodbyta rozmowa z żoną (z którą mężczyzna jest, mimo wspólnego domu, w faktycznej separacji, nie tylko z powodu uwięzienia) jest jego częścią:

- Rozmawiam z tobą, przecież słyszysz, mówię, artykułuję przedniojęzykowe.
- Tak, mama nawet lepiej, chodzi samodzielnie, chyba te ostatnie tabletki pomogły jej, nie powiem.
- Zgoda, nie odzywałem się, za długo, ale przecież, można powiedzieć, są streszczenia.
- Umarła pani Anna, byłam na pogrzebie (s. 89).

Wymieniane repliki – odpowiedzi na nieistniejące pytania – są jakby esencją wszystkich codziennych rozmów, w których prowadzi się dwutorowe monologi, podtrzymujące kontakt, lecz pomijające czyjeś słowa. Jednak jest tu coś więcej: z jednej strony tematy wypowiedzi są różne, z drugiej – zdania zawierają nawiązania („Tak”, „Zgoda”, „Pisałem”), tyle tylko, że do tego, co wcale nie zostało nawet w tym myślonym pozornym dialogu powiedziane. Sama rozmowa drwiąco

sprowadzona została do „artykulacji przedniojęzykowych”. Milczenie zatem obejmuje nie tylko łatwe do przewidzenia w takiej sytuacji pretensje i konwencjonalne pytania, ale też dotyczy relacji z drugą osobą – rozpisany na głosy monolog myślowy nie jest komunikacją, lecz formą „milczenia na temat” obecności i jednocześnie nieobecności drugiej osoby. Takich „osobnych dialogów”, tyle że „powiedzia-nych”, a nie tylko pomyślanych, jest w powieści więcej, w ogóle większość rozmów rozpada się na odrębne toki, niczym w dramatach Ionesco bądź Różewicza.

W samej narracji z kolei pojawiają się znaczące pęknięcia dzięki zupełnie niespodziewanym zestawieniom. Jukstapozycja pojawia się na przykład w scenie, w której przemawia przedstawiciel PRL-owskiej władzy. Stylizacja na pełne frazesów, fałszu, nowomowy oratorskie wystąpienie ciągnie się pięć stron, w środku zaś niespodziewanie czytamy:

Chcemy wcielać przyjętą w styczniu linię dialogu i porozumienia. Gil, *Pyrrhula pyrrhula*, z łuszczakowatych, żywi się nasionami głogu oraz jarzębiny. W tej mierze beczenny wydaje się dorobek oddolnie powołanych komitetów gminnych (s. 97).

Dalej rzekome przemówienie jest kontynuowane, jak gdyby nigdy nic, z małym wyjątkiem dla spostrzeżenia botanicznego dotyczącego kwiatów (s. 100), po czym manewr jest powtórzony na samym końcu, gdzie następnie dwa motywy spotykają się wreszcie w jednym zdaniu, wcale się jednak nie łącząc: „Nie wyróżnia się charakterystycznym lotem, i patrząc z tej trybuny, odchodzimy w przeszłość” (s. 102). Nie wiadomo, czy to drwina pisarza, sprawdzającego poziom czujności czytelnika i pokazującego również w ten sposób działanie pastiszowo zagęszczonej nowomowy, czy sposób zasugerowania jednak jakiejś analogii. I to właśnie jukstapozycja (wraz elipsą) – na poziomie pojedynczych zdań, tekstu i kompozycji całości – wydaje się kluczową dla utworu i jego apofatyczności figurą, pozwala bowiem zderzać z sobą zasłyszane, zobaczone czy skojarzone elementy bez potrzeby ich wiązania. Takich tematycznych skoków, o mniejszym lub większym zakresie, jest w utworze dużo więcej (zob. s. 54, 60, 137). Kruszyński zrywa więc konteksty – nie tylko bohaterowie, mimo mówienia czasem do siebie, nie doświadczają rozumienia siebie nawzajem, pozostając zamknięci w swojej odrębności i wewnętrznym milczeniu, lecz także narracja przerywa możliwość uczestniczenia w swoim toku czytelnikowi, zamieniając się w rozsunięte milczeniem puzzle.

Powyższe przykłady mogłyby być potwierdzeniem tego, co zauważył Frank Kermode – że poszukujemy w trakcie czytania zdarzeń, łączliwości, przyczynowości, a tymczasem zawsze następuje zderzenie między „iluzją narracyjnej sekwencyjności” a tym, co badacz nazywa „sekretemi”¹¹. Prezentacji fabuły towarzyszy bowiem jej stopniowa immanentna interpretacja. Jak pisze dalej Kermode:

¹¹ F. Kermode, *Sekrety i narracyjne sekwencje*, tłum. P. Czaplinski, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 177. Na związek między koncepcją Kermode’a i dziełem Kruszyńskiego zwróciła już uwagę

„Opowieści – z tego, co o nich wiemy – powstają jako interpretacje. Rosną i rozwijają się na bieli stronic nie zapisanych”. U Kruszyńskiego nasycenie owymi „sekretami” jest szczególnie duże, a obrazy, emocje, zdarzenia bardzo mocno przepuszczone są nie tylko przez świadomość kolejnych postaci, lecz także przez interpretujący filtr języka, który nie pozostawia niczego bez swojego wyrazistego śladu.

Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że jedyna wspólna dla całej książki perspektywa narracyjna to perspektywa... języka, bo właściwie to nie postaci posługują się nim, lecz język narzuca się postaciom, wykorzystuje ich rozmaite punkty widzenia, ich myśli i dialogi, przydarzające się sytuacje i emocje. Całość jak gdyby nie odpowiada na pytanie, co się zdarzyło bohaterom, lecz: jak można to opowiedzieć, by ujawnić czy zasugerować – przez sam sposób mówienia – co może być tam do odkrycia.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad słowami samego pisarza, który w wywiadzie twierdził, iż

Rzecz w tym, aby sprostać rzeczywistości, aby mówić o niej w sposób uczciwy, uważny, pokorny, niemanieryczny. Moją intencją jest dążenie do klarowności, do precyzji, absolutnie nie do tego, aby mój tekst był „lingwistyczny”, „językowy”, nieprzetłumaczalny. Niestety ciągle jest, zdaję sobie z tego sprawę, walczę z tym, mam nadzieję, że się od tego uwalniam. Jeżeli szuka się zgrabnej i szybko opowiedzianej fabuły do czytania piorunem, no, to tego u mnie nie ma¹².

Jak widać, autor traktuje rozłącznie to, co „lingwistyczne”, i to, co precyzyjne, klarowne, a jednak sam w jakiś tajemniczy sposób łączy oba aspekty. Jeśli bowiem „sprostanie rzeczywistości” to utworzenie rzeczywistości alternatywnej, a jednocześnie zakorzenionej w historii, to danie czytelnikowi – dzięki utrudnionej percepcji, niespodziewanym międzysłownym napięciom – wglądu w sprawy, relacje, sposoby funkcjonowania ludzi i przedmiotów jest właśnie rodzajem precyzji, która stanowi odpowiedź na wyzwanie rzucone przez rzeczywistość. Wszak można sprostać tylko czemuś, co jest zadaniem, wyzwaniem, trudnością, a „przedstawianie” czy „opisywanie” nie niesie wcale takich konotacji, nie wymaga walki (rzecz jasna, to też kwestia tego, jak się postrzeżga „przedstawianie”).

Efekt zaskoczenia osiągniany jest w powieści nie tylko przez lingwistyczny aspekt tekstu, lecz we współpracy z narracyjnym efektem obcości wytwarzanym przez

Krzysztofa Krowiranda (*op. cit.*), ale posłużyła się tym w odniesieniu do ukrytych uwag metafikcyjnych w powieści polskiego autora.

¹² Z. Kruszyński, *Sprostać rzeczywistości*, rozm. przepr. P. Cegielski, „Gazeta Wyborcza”, 17 października 1997, http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,260064,19971017RP_DGW,Sprostać_rzeczywistosci_Zbigniew_Kruszynski.html (dostęp: 25.03.31). Dorota Mazurek pisze w związku z tym wywiadem i *Szkicami...* o „pamięci kreacyjnej” jako „formule narracyjnej” w powieści Kruszyńskiego: zob. *eadem*, *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*, „Kresy” 1997, nr 4.

wielogłosową narrację oraz przez stosunek samych bohaterów do siebie i języka: niegotowość albo też podatność na zmiany, nieciągłość charakteryzuje wszystkie poziomy dzieła. Zmieniają się układy polityczne, towarzyskie i erotyczne, losy, kraje, zakres tego, co nowe, a pozostają niepoznawalność, nieopowiadalność, przygodność – ironia dotycząca wcześniejszych przypuszczeń, zastanych konwencji, samych siebie. Mówienie, z jego apofatycznością, jest tutaj, jak się zdaje, ciągłym siłowaniem się z nawykami (językowymi, schematami opowiadania, przyzwyczajeniami czytelnickimi, obrazem konspiracji i emigracji) – w imię odkłamywania coraz to nowych pozorów, pozbywania się narastających wciąż złudzeń.