https://doi.org/10.18778/8088-222-5.08

Marcin Kafar

„PRAWDZIWE ZMYŚLENIE" W PRAKTYCE BADAWCZEJ

MIĘDZY DOŚWIADCZANIEM „BYCIA W TERENIE" A DOŚWIADCZANIEM LITERATURY — PODRÓŻ Z PAULEM AUSTEREM

Sądzę, że nigdy nie pomyliłem fikcji z rzeczywistością,
choć oczywiście niejeden raz mieszałem je ze sobą,
jak robią wszyscy, nie tylko pisarze, nie tylko autorzy powieści,
ale każdy, kto kiedykolwiek, od początku znanych nam czasów,
coś komuś opowiadał (...)

Javier Marías (2014: 15)

Opowieść o „wstrząsach" terenowego doświadczenia i odkryciu potencjału „prawdy zmyślonej"

Pomysł na prezentowany tekst zrodził się z żywej rozmowy[1], aczkolwiek rozmowa ta poprzedzona była doświadczeniem osadzonym w odrębnych porządkach: badawczo-egzystencjalnym oraz literackim, wzajemnie wpływających na siebie i obustronnie się kształtujących. Doświadczenie badawczo-egzystencjalne sięga roku 2004, kiedy to rozpocząłem prowadzenie swoich pierwszych samodzielnych badań terenowych. Ich zasadniczy korpus związany był z Domem Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekle Chorych

[1] Rozmowa ta rozpoczęła się w 2011 roku i toczyła się między Michałem Rydlewskim, Michałem Wróblewskim i mną. Jej pierwsze efekty wszyscy trzej zaprezentowaliśmy podczas konferencji pt. *Autobiografia — biografia — narracja. Perspektywy biograficzne w praktyce badawczej/Autobiography — biography — narration. Biographical perspectives in research practice*, Łódź 29–30 maja 2012.

i znajdującym się na jego terenie hospicjum, gdzie spędziłem dekadę[2]. Wielu z nas, dopiero wyruszających *w teren* — posłużę się spostrzeżeniem tyleż banalnym co ważnym ponadjednostkowo — zachowuje w pamięci inicjalne zdarzenia, sytuacje czy też przeżycia, które jawią się nam jako wyjątkowe. Doświadczenia te przebijają przez — by sparafrazować poetycką myśli Virginii Woolf (por. 2005: 180–184) — terenową „watę" i, sytuując się po stronie „chwil istnienia", mocno rzutują na dalsze (badawcze) losy. Owe „wstrząsy" — tak da się je określić, trzymając się metaforyki stosowanej przez autorkę *Pani Dalloway* — odciskają niezatarte ślady; często i nader chętnie do nich wracamy, a dzieje się tak zapewne dlatego, że wzbogacają one nasz świat o nieznaną wcześniej poznawczą barwę, stając się kamieniami probierczymi badawczej (czy wyłącznie badawczej?) świadomości[3]. Nie inaczej było w moim przypadku. Poniżej

---

[2] Badania, o które chodzi trwały w Łodzi od roku 2004 do 2014. Ich efektem są m.in. teksty Kafar (2004, 2010a, 2013).

[3] Koncept „chwil istnienia" pojawia się jako ważny składnik refleksywności Virginii Woolf, zwanej przez nią „własną psychologią". Angielska pisarka, próbując dotrzeć do drugiego dna twórczości, zastanawia się nad możliwością opisania tego, co codzienne, pospolite i jako takie niewyróżniające się z tła naszego doświadczenia. „Często kiedy pisałam jedną z moich tak zwanych powieści, zaskakiwał mnie ten sam problem: jak opisać to, co nazywamy «nieistnieniem». Każdy dzień zawiera o wiele więcej nieistnienia niż istnienia — stwierdza Woolf i wyjaśnia: Wczoraj, na przykład, wtorek 18 kwietnia, tak się złożyło, [że] był dobrym dniem, powyżej przeciętnej, jeśli chodzi o «istnienie». Było pięknie, z przyjemnością pisałam te stronice (…) poszłam do Mount Misery i wzdłuż rzeki. I poza tym był odpływ, okolica, którą zawsze bardzo uważnie spostrzegam z bliska, miała takie kolory i cienie, jakie lubię — pamiętam wierzby, całe pierzaste w miękkiej zieleni i fiolecie na tle nieba. (…) Te szczególne chwile istnienia były jednak osadzone w wielkiej liczbie chwil nieistnienia. Już zapomniałam, o czym rozmawialiśmy z Leonardem przy lunchu i przy podwieczorku; chociaż to był dobry dzień, dobro było osadzone w czymś w rodzaju nijakiej waty. Tak jest zawsze" (Woolf 2005: 180–181; na temat znaczenia „cotton wool of daily life" w Woolfowskiej prozie patrz Olson 2003). Co ciekawe, dialektykę „istnienia" i „nieistnienia" dopełnia — wiązana przez autorkę *Własnego pokoju* z dzieciństwem — kategoria „gwałtownych wstrząsów"; Woolf przybliża ją następująco: „(…) kiedy byłam dzieckiem, moje dni, tak samo jak teraz, zawierały dużą porcję tej waty, tego nieistnienia. Tydzień za tygodniem mijał w St Ives i nic nie zostawiało na mnie żadnego śladu. Potem, z nieznanego mi powodu, nastąpił gwałtowny wstrząs; coś wydarzyło się tak gwałtownie, że pamiętam to przez całe życie. (…) biłam się z Thobym na trawniku. Okładaliśmy się pięściami. Właśnie kiedy podniosłam pięść, żeby go uderzyć, poczułam: po co zadawać ból drugiemu człowiekowi? (…) Patrzyłam na rabatę przy drzwiach wejściowych; «To jest całość», powiedziałam. Patrzyłam na roślinę o rozpostartych liściach i nagle wydało się oczywiste, że sam kwiat jest częścią ziemi, że pierścień otacza to, co jest kwiatem; i to jest prawdziwy kwiat, częściowo ziemia, częściowo kwiat" (Tamże: 181–182).

przedstawię z pozoru błahą scenę i pokażę, jak zaplata się ona z ciągiem dopełniających ją sytuacji, składających się na rodzaj, jak chętnie bym go nazwał, terenowego doświadczenia nasyconego „wstrząsem". Będzie to jednocześnie opowieść, którą potraktuję jako odpowiedni punkt wyjścia do moich rozważań.

Wspomagając ulotną pamięć notatkami z terenu, udaję się do Domu[4]. Jest maj A.D. 2004; słoneczna aura nie zachęca do przebywania w klaustrofobicznym budynku, przesiąkniętym klimatem minionej epoki, postanawiam więc wraz z grupą mieszkańców wyjść na dwór. Dom otacza urokliwy, rozległy skwer w stylu angielskim. Niesprawna fontanna, nierówno ułożone płyty chodnikowe, toporne betonowe donice na kwiaty z jednej strony, z drugiej piękna wierzba płacząca, bujne jodły i świerki w połączeniu z różnymi odmianami krzewów oraz porostów tworzą całkiem przytulne miejsce. Chłonę szczegóły wyróżniające tę specyficzną scenerię, dziś dodatkowo uzupełnioną przez grono niesztampowych aktorów, odgrywających swe role w teatrze domowego „życia codziennego". Staram się zapamiętać tembr wysokiego kobiecego głosu, koduję fragmenty dialogów, zatrzymuję wzrok na detalach ubioru podopiecznych DPS-u, by w następnym momencie skupić się na zapachach ogrodu i pomyśleć, w jak wielkim kontraście pozostają one z zapachami wnętrza budynku (gryzącym odorem fekaliów, próbującą się przebić przez niego ostrością lizolu i utrwaloną w starszych, schorowanych ciałach nutą przemijania). Czas płynie wolno, chwilami zatrzymuje się, pozwalając na niespieszne odkrywanie zupełnie nowego dla mnie świata.

Po upływie paru godzin, oddalony o dobre kilkanaście kilometrów od Domu, siedzę przy biurku gotów na sporządzenie dziennej porcji terenowych zapisków. Otwieram komputer i, gdy tylko zaczynam pisać, pojawia się dziwne uczucie, które wzmaga się tym bar-

---

We „wstrząsowych chwilach istnienia" widziałbym, prócz cennego budulca literatury (tak postrzega je Wirginia Woolf), także specyficzny typ doświadczeń „wstępnych". Podobnie jak dziecko olśnione np. „bólem" i „całością", badacz-nowicjusz doświadcza czegoś, co formatuje go w sposób niezbywalny, jest trwałym śladem „terenowego istnienia".

[4] Skrót nazwy Dom Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekle Chorych. Używam go dla potrzeb stylistycznych.

dziej, im bardziej rytmiczne staje się stukanie w klawisze. Z każdym kolejnym zdaniem ponownie przenoszę się *tam*: powstający tekst wywołuje postaci (nawiedza mnie Frania bez nóg, jeżdżąca na leciwym wózku dla niepełnosprawnych, Irenka, z którą poszliśmy dziś pod nieczynną fontannę, Ala, namiętnie zrywająca gałązki bzu i opowiadająca o jego powiązaniu ze śmiercią); ten sam tekst odsłania też obrazy (przed oczami wyrastają mi całe kwartały ogrodu, układające się w kaskadową panoramę) i wyzwala impresje dźwiękowe oraz zapachowe (słyszę np. stukot windy, której ostatecznie użyliśmy do wydostania się na zewnątrz budynku, czuję intensywną woń kwiatów i dolatujący z pobliskiej kuchni poobiedni gwar). Notuję, notuję, notuję, mimowolnie poddając się magii słów[5].

Upłynął tydzień. Mijam portiernię posadowioną przy bramie wjazdowej i wchodzę na ścieżkę prowadzącą do Domu, wtedy, nagle, zatrzymuję się wpół kroku. Doznania są uderzające, nie jestem pewien czy wkraczam w przestrzeń zbudowaną z klocków wyobraźni, w zmyśloną realność (jak ująłbym to teraz), czy też w świat rzeczywisty. Ten zaskakuje swoją wtórną dosłownością, jakimś, trudnym do oddania za pomocą języka, wypłaszczeniem. Nie znajduję w *tej* przestrzeni niemal niczego znajomego; początkowo trudno jest mi pojąć, co się stało, później orientuję się, że problem leży w rozróżnieniu świata opisanego od świata, jakiego doświadczyłem przed zamknięciem go w tekście. Zastanawiam się, z czym aktualnie obcuję: z cząstką realnej rzeczywistości czy też rzeczywistością zapośredniczoną przez pismo, poddaną dyktatowi gramatyki, stylistyki i interpunkcji? A może z jednym i drugim? *To nie jest jednoznaczne* — takie odnoszę wrażenie, stopniowo zdając sobie sprawę z kłopotliwości położenia, w jakim się znalazłem. *Niewątpliwie, w procesie tworzenia przeze mnie tekstu (i jego konsekwencjach) tkwi głęboka ambiwalencja; akt pisania odarł pierwotne doświadczenie z „niewinności" towarzyszącej „czystemu" przeżyciu (przeżyciu usytuowanemu poza sferą reflektowania nad nim), zara-*

[5] Tamten aspekt doświadczenia odpowiada Woolfowskiej relacji między „wyjątkowymi chwilami" a materializującym je słowem, które sprowadza nas na drogę, użyję po trosze tautologicznego zwrotu, objawiającego „zadziwienia". Niezwykle frapujący jest punkt, kiedy to kreacyjna moc myśli w połączeniu z językiem pisanym „nakłada" się na pozasłowną sferę obecności w świecie. Odnosząc się do tego tajemniczego procesu, Virginia Woolf podaje egzemplifikacje „chwil istnienia" i tak oto puentuje ich osobisty sens: „Często je sobie przepowiadam czy raczej to one niespodziewanie wypływają na powierzchnię. **Ale teraz, kiedy po raz pierwszy o nich napisałam, widzę coś, czego nie widziałam nigdy przedtem**" (Woolf 2005: 182; wyróżnienia moje — M.K.).

zem jednak poszerzył horyzont mojej badawczej percepcji o wymiar wcześniej przesłonięty — pomyślałem, nie bardzo wszakże wiedząc, co z tą świeżo zyskaną świadomością począć.

ꝏ

Sądzę, iż, przynajmniej do pewnego stopnia, stan zawieszenia, w jaki wówczas popadłem, trwa po dziś dzień, wszelako zmianie uległa perspektywa, wedle której postrzegam rzeczy usytuowane na przecięciu tego, co realne i tego, co utekstualnione, albo inaczej: tego, co poprzez stekstualizowanie przemienia się w osobliwą formę realności, stanowiąc odtąd „prawdę zmyśloną". W teorii narracji, proces „przykrycia" doświadczenia słowem określany jest mianem „zastąpienia" lub „zajmowania miejsca" i, jak przejrzyście wyłuszcza to Paul Ricoeur, nierozdzielna jest od niego „objawiająca i transformująca względem praktyki codziennej" funkcja fikcji. „Objawiająca w tym znaczeniu, że wydobywa na jaw cechy ukryte, lecz już zarysowane w centrum naszego praktycznego doświadczenia. Transformująca w tym znaczeniu, iż życie przemyślane [i opisane — przyp. M.K.] jest życiem zmienionym, jest innym życiem. Osiągamy tu punkt, w którym **odkrywanie i wymyślanie są nierozdzielne**. A zatem punkt, w którym nie działa już pojęcie odniesienia, ani pojęcie ponownego opisu. Punkt, w którym problematyka refiguracji powinna definitywnie uwolnić się od terminologii odniesienia, aby wskazać coś takiego jak **wytwórcze odniesienie**" — wyjaśnia autor *Czasu i opowieści* (Ricoeur 2008a: 228; wytłuszczenia moje — M.K.).

Na korektę mojego wyjściowego nastawienia (wynikającego z prostej konstatacji, że „nie wszystko jest oczywiste"[6]), wpłynęło kilka elementów, przy czym ten najbardziej istotny, współgrający z efektem „wytwórczego odniesienia", wyłonił się z pola — nawiązuję do podtytułu niniejszego artykułu — doświadczania literatury. To właśnie z obszaru (tworzenia) literatury przyszło do mnie pierwsze olśnienie — uzmysłowiłem sobie mianowicie, że moje amfiboliczne, ujawnione w badawczym kontekście odczucia są podzielane przez innych. Jednym z tych „innych" był Paul Auster, poczytny pisarz amerykański, na którego książkę zatytułowaną *Noc wyroczni* trafiłem przypadkiem, niedługo zresztą po doznaniu terenowego „wstrząsu". Zdanie wypowiedziane przez Javera Maríasa (2014: 233), „Wrażenie, że

[6] Odwołuję się do tytułu książki Czesława Robotyckiego (1999).

książki mnie szukają, nie przestaje mi towarzyszyć", chyba najlepiej oddaje zdumienie, jakie wywołała we mnie lektura *Nocy wyroczni*. Już w początkowych partiach tej pozycji natknąłem się bowiem na fragment jota w jotę oddający „zawrót głowy", towarzyszący mi w drodze z rzeczywistej rzeczywistości Domu do rzeczywistości tekstu i z powrotem. Aby Czytelnik nadążył za misternie skomponowanym pomysłem autora *Trylogii nowojorskiej*, i — jednocześnie — za mną, odnajdującym w tymże pomyśle szczęśliwy(?) dla siebie zbieg okoliczności, konieczne jest przynajmniej wstępne przybliżenie wątku zawiązującego historię opowiedzianą w *Nocy wyroczni*.

Powieść zaczyna się od przedstawienia sylwetki jej głównego bohatera, a zarazem narratora, Sidneya Orra. Dowiadujemy się, że Orr przechodzi rekonwalescencję po opuszczeniu szpitala; jako dobrze zapowiadający się pisarz ma zamiar i dosłownie, i w przenośni stanąć na nogi, w czym ma mu pomóc poczynienie mało zobowiązujących wprawek literackich. W tym celu zaopatruje się w obfity zestaw przyborów do pisania, jak również tajemniczy niebieski zeszyt, którego nadzwyczajną właściwością — o czym przekonujemy się niebawem, podążając za rozwijaną fabułą — jest prowadzenie Orra przez zawiłe fikcyjne terytoria, terytoria, co istotne, pozostające w ścisłym związku ze światem realnym (z powieściowego punktu widzenia). Pracując nad tekstem, Sidney ma wrażenie, iż paktuje z tajemniczą siłą, popychającą go w rejony wymykające się jednoznacznej klasyfikacji. Więcej, pisarz odkrywa, że tekst niejako sam się dyktuje, stopniowo biorąc we władanie swego autora i jego „rzeczywiste" (z naszej perspektywy — fikcyjne) życie[7]. Krok po kro-

[7] Znakomicie obrazuje to następujący passus: „(…) odłożyłem pióro i wstałem z krzesła. Było nie było, zapełniłem osiem stron niebieskiego zeszytu. Oznaczało to co najmniej dwie lub trzy godziny pracy, lecz czas upłynął tak szybko, jakby to trwało tylko parę minut. Z pokoju wyszedłem do hallu, z hallu do kuchni. Zdziwiłem się, przy kuchence stała Grace, nastawiwszy czajnik na herbatę.

– Nie wiedziałam, że już jesteś w domu — powiedziała.

– Wróciłem jakiś czas temu — odrzekłem. Byłem u siebie.

Grace wyglądała na zdziwioną.

– Nie usłyszałeś, jak pukam?

– Przepraszam, nie. Widocznie wciągnęło mnie to, nad czym siedziałem.

– Nie odpowiadałeś, więc otworzyłam sobie i zajrzałam do twego pokoju. Nie było cię.

– Byłem. Siedziałem przy biurku.

– W porządku, nie zauważyłam. A może byłeś gdzie indziej. Może w łazience.

– Nie przypominam sobie, żebym chodził do łazienki. Jeśli pamiętam, tkwiłem przez cały czas za biurkiem.

Grace wzruszyła ramionami.

– Skoro tak mówisz, Sidney… — odrzekła" (Auster 2005: 29).

ku stajemy się świadkami wplątywania (się) Orra w spiralę problematycznych zależności, ich początkiem zaś jest decyzja o nadaniu atrybutów lub kontratrybutów przestrzeni i osób autentycznych (z pozycji narratora), przestrzeniom i bohaterom powieściowym. Dla przykładu, jedna z bohaterek wymyślonych przez Orra, Rosa Leightman, wzorowana jest na żonie Sidneya, Grace, natomiast do szaleństwa w niej zakochany Nick Bowen, stanowi jego dokładne odwrócenie. Na potrzeby powstającej powieści adaptowane są także „prawdziwe" miejsca, jak choćby mieszkanie przyjaciela Orrów, pisarza Johna Trause'a. Opis sceny przyjazdu Sidneya i Grace do domu Johna po odbytej wcześniejszej sesji pisarskiej uważam za kulminacyjny dla mojego odbioru *Nocy wyroczni*. To właśnie w tym ustępie odnalazłem sygnalizowane wcześniej, świetnie oddane przez Austera, napięcie między światem fikcyjnym a światem realnym, które ucieleśnione w postaci autora (nieważne czy prawdziwego, czy wymyślonego), staje się zalążkiem opowieści (u mnie, finalnie, opowieści o splocie naukowego z literackim). Orr tłumaczy zatem co nastąpiło: „Mieszkanie Johna podkradłem na użytek historii zapisywanej w niebieskim zeszycie; kiedy znaleźliśmy się na Barrow Street, a John otworzył, odniosłem osobliwe i nie takie przykre wrażenie, że wkraczam w przestrzeń z wyobraźni, wchodzę do pokoju, którego w istocie nie ma. U Trause'a byłem nieskończenie wiele razy, jednak teraz, skoro parę godzin upłynęło mi na Brooklynie na myśleniu o tym mieszkaniu, na zapełnianiu go wyimaginowanymi postaciami z opowieści, wydało mi się ono czymś, co na równi należy do świata zjawisk konkretnych, świata ludzkich istot z krwi i kości, jak do świata fikcji. Dziwna rzecz, wrażenie nie ustępowało. Przeciwnie, w miarę jak mijał wieczór, wzmagało się, kiedy zaś o wpół do dziewiątej pojawiły się chińskie dania, zaczynałem się już oswajać z czymś, co nazwałbym (z braku lepszego określenia) stanem podwójnej świadomości. Stanowiąc część tego, co dzieje się wokół, tkwiłem zarazem w oderwaniu; pozwalając błądzić myślom, wyobrażając sobie, że siedzę u siebie na Brooklynie za biurkiem i piszę w niebieskim zeszycie o tym właśnie mieszkaniu, chociaż w rzeczywistości siedziałem na krześle na górnym poziomie mieszkania manhattańskiego, gdzie solidnie zakotwiczony we własnym ciele, słuchałem rozmowy Grace i Johna, i nawet wtrącałem jakieś własne uwagi. Nic szczególnego, człowieka może tak coś zaabsorbować, że wyda się wręcz nieobecny; rzecz w tym, że nie byłem nieobecny. Byłem tam, w pełni wciągnięty w bieg zdarzeń, a jednocześnie nie byłem, z mieszkania wyparowało bowiem wrażenie autentyczności. To mieszkanie stało się złudą, istniało w mojej głowie,

mimo to byłem tam. W obu miejscach naraz, zarówno w mieszkaniu, jak i w opowieści; w opowieści toczącej się w tym mieszkaniu, którą nadal układałem w myśli" (Auster 2005: 31–32).

Nie wiem, na ile uległem Austerowskim perswazjom, na ile zaś ciągle działało moje własne, źródłowe doświadczenie, tak czy inaczej przyznaję, iż w czasie 10-letniego pobytu w Domu zdarzyło mi się niejednokrotnie podejmować ponętną grę z wyobraźnią, choć niezwykle rzadko zyskiwała ona wymowę świadomościowego „wstrząsu". Będąc czynnym uczestnikiem konkretnych domowych zdarzeń, pozwalałem sobie np. na oderwanie od rzeczywistej rzeczywistości i równoległe operowanie kategoriami tekstualnymi, zgodnie z zasadą: „Jak oddać to w piśmie?". Interesujące, że zwykle był to ruch jednostronny, niejako rozpoławiający obecność *in situ* na dwa wymiary — doświadczany (przeżywany) i (z)myślany; zdecydowanie rzadziej tekst wkraczał w świat realny, choć i takie (niekiedy bardzo dosłowne) przypadki miały miejsce. Jako sztandarowy przykład mógłbym podać czytanie przez osoby, o których pisałem, tekstów, gdzie występowały one jako bohaterowie[8]; ciekawy wariant podobnych zabiegów stanowiło też czytanie przeze mnie wybranym osobom (zaprzyjaźnionym mieszkańcom DPS-u) ustępów, ukazujących ich jako wrzuconych w wir danych sytuacji. Po jednej z takich prób, moja bliska znajoma, pani Irenka (poświęciłem jej swój pierwszy artykuł o Domu (por. Kafar 2004)), przy niemal każdej nadarzającej się okazji, opowiadała, że, cytuję: „To jest mój wnusio, sadziliśmy razem kwiatki, on napisał o mnie pracę i o tym Domu". Trudno wyrokować, czy pani Irenka zachowywała by się identycznie, gdyby nasze wspólne doświadczenie pozostało wyłącznie w sferze przeżycia i, ewentualnie, płynnej przecież zawsze oralności. Wydaje się, że gest utekstualnienia, mimo wszystko, przewartościował pozycję, z jakiej pani Irenka patrzyła na siebie w obrębie domowego anturażu; od momentu opublikowania artykułu — i ujawnienia tego faktu przed nią — nie była więcej zwykłą mieszkanką Domu, lecz mieszkanką-utrwaloną-w-piśmie. Nigdy nie zapytałem jej wprost, jakie znaczenie ma to dla niej (i ten aspekt sprawy pozostanie nierozstrzygnięty na wieczność), aczkolwiek jako współautor i bohater tej samej opowieści mogę z pełnym przekonaniem powiedzieć, występując we własnym imieniu: jej sens skrywa się w tym, że nas przeżyje, dołączając wtedy do ciągu opowieści, które — raz jeszcze sięgnę po inspiracje Mariasowskie — „wymyślamy i które zostaną przejęte przez innych albo będą mówić o naszym niegdysiejszym,

[8] Sygnalne opisy podobnych eksperymentów zamieściłem w pracy Kafar (2013).

minionym i nigdy nie poznanym istnieniu, czyniąc z nas postaci fikcyjne" (Marías 2014: 19)[9].

Do doświadczeń terenowo-badawczych i nicujących je przejawów „prawdziwego zmyślenia" nawiążę znowu w końcowym rozdziale, przedtem jednak pokuszę się o nakreślenie szerszego tła, uzasadniającego taki zabieg, przy jego jednoczesnym zaaplikowaniu do twórczości Paula Austera.

O podobieństwach Marka Hłaski i Paula Austera słów kilka

Ma rację Michał Rydlewski, kiedy twierdzi, że metafora „prawdziwego zmyślenia" wyrasta z myśli Hłaskowskiej i w niej zyskuje pełne wybrzmienie. Rydlewski stoi także na stanowisku, i przejrzyście to wykłada, iż „prawdziwe zmyślenie" w wydaniu Marka Hłaski jest nieodłączne od kontekstu kulturowo-społeczno-politycznego, w jakim zrodziło się, przyjmując rozbudowaną formę literacką (por. w niniejszym tomie: 131–136). Być może nieuprawnionym byłoby więc posługiwanie się tym oryginalnym retorycznym środkiem przy interpretacji tekstów innego autorstwa, jednakże w zajmującym mnie przypadku — Paula Austera, posunięcie takie wydaje się być poniekąd przynajmniej trafne. Argumentów przemawiających za takim rozwiązaniem znajduję kilka, przy czym część z nich dotyczy bezpośrednio treści prac amerykańskiego pisarza, cześć zaś poza nie wykracza. Pomimo tego, że Auster nigdy nie wpadł na równie genialny językowy trop co „prawdziwe zmyślenie", to niewątpliwie mocno poddaje się jego duchowi. Jeśli zaś jest tak w istocie, słusznym wydaje się poszukiwanie

[9] Sądzę, że jednym z kluczy do odbioru mojej książki pt. *W świecie wygnańców, wdów i sierot. O pewnym wariancie antropologii zaangażowanej*, jest umieszczenie jej w wyróżnionym tu horyzoncie interpretacyjnym. Poszerzając pulę przykładów: przypuszczam, iż historia Zbyszka, pacjenta hospicjum, o którym piszę w rozdziale pt. *O Zbyszkowym stawaniu na nogi* (Kafar 2013: 117–140), byłaby zaskakująca dla osób, znających go z okresu przedhospicyjnego. Życie Zbyszka „przed" i „po" to nie tylko składowa zupełnie niewspółmiernych względem siebie realnych doświadczeń, ale też doświadczeń przeniesionych w sferę zmyślenia, sferę zdominowaną przez określone linie narracyjne. Zastanawiam się, czy bez mojej wydatnej „pomocy" Zbyszek w ogóle opowiadałby o tym, co go spotkało, a jeśli tak, to czy profil jego tożsamości narracyjnej byłby takim samym profilem jak ten powstały przy moim udziale. Do pewnego stopnia to właśnie ja stworzyłem „Zbyszka" (skojarzenia z Bronisławem Malinowskim i Aborygenami są tu wskazane), przeniosłem żywą osobę w wymiar tekstu; odtąd, Zbyszek, czytając o „Zbyszku", chcąc nie chcąc, zmuszony był do konfrontowania siebie z postacią w jakiejś mierze fikcyjną (por. Tamże: 136–140).

zbieżności między polskim outsiderem literatury epoki powojennej a reprezentantem współczesnej prozy amerykańskiej. Poniżej skupię się na wymienieniu paru głównych Hłaskowskich i Austerowskich punktów stycznych, które oczywiście natychmiast dałoby się uzupełnić o następne, wiodące nas w meandry konkretnych opowieści, w niuanse procesu ich tworzenia i stojące za nimi (pisarskie) postawy.

Po pierwsze więc, zarówno Hłasko, jak i Auster niezwykłą wagę przywiązują do stanu „pomiędzy" fikcją a rzeczywistą rzeczywistością, przy czym granice między światem realnym a światem zmyślonym są u obu w dużej mierze umowne, płynnie roztapiając się, gdy zachodzi tego konieczność. Po drugie, tak Hłasko, jak i Auster, ujmę rzecz w uproszczeniu, stawiają na opowieść; słynna, powtarzana wielokrotnie Hłaskowska dewiza to przecież: „Jeśli chcesz coś napisać, chodź i o tym opowiadaj!"[10]; jeden z komentatorów dzieł Paula Austera, Marc Chénetier, celnie natomiast zauważa: „Sygnały wysyłane z tomu do tomu, subtelności podobnych, ale jednocześnie i odmiennych odniesień, odnawianie pozornie prawdziwych informacji czy prawdziwie zmyślonych (*true false*) szczegółów nie są zwykłą autorską kokieterią, w istocie zaś służą jako komentarz do przekonania, jakiego nabiera Quinn [uważany za Austerowskie *alter ego* bohater *Szklanego miasta*[11] — przyp. M.K.], wyzna-

[10] Jeśli wierzyć Hłasce, źródłem tej inspiracji był Igor Newerly. W *Pięknych dwudziestoletnich*, znakomitej kreacji literackiej uznawanej dość powszechnie za „prawdziwą" autobiografię autora *Pierwszego kroku w chmurach* (por. Łopuszański 2014), przestawione jest — na poły poważnie, na poły humorystycznie — tło wykształcania się pisarskiego warsztatu. Szkicując sytuację pierwszych „wzlotów" i „upadków", Hłasko przedstawia m.in. genezę swego zaufania opowieściom: „W tym czasie przepisałem książkę Rybakowa pod tytułem *Kierowcy*, podpisałem ją pod swoim nazwiskiem, nazwałem *Baza Sokołowska* i zaniosłem do Związku Literatów. Po jakimś czasie Newerly — będący wówczas opiekunem Koła Młodych — zawezwał mnie na rozmowę. Newerly pomógł mi bardzo; pytał mnie o moje warunki, powiedział mi o usterkach *Bazy* i dał mi jedną radę — najmądrzejszą radę, jaką słyszałem od człowieka piszącego: «Jeśli pan chce coś napisać, niech pan o tym opowiada. Wszystkim. To nieważne, czy pana ludzie rozumieją, czy nie. Niech pan mówi; za każdym razem opowiadając, musi pan budować swoją historię od początku do końca; po jakimś czasie zrozumie pan, które elementy są ważne, a które nie. Chodzi o to, aby pan sam to umiał sobie opowiedzieć.» I tak zacząłem opowiadać; mówiłem o tym ludziom w Polsce, w Izraelu; mówiłem o tym poważnym Niemcom; i Arturowi Sandauerowi, który co chwila mi przerywał, mówiąc: «Do czego pan zmierza?» Nie wiem: o to właśnie chodzi, że nie wiem. Wiem tylko, że będę biegł przez całą drogę; i że będę mówił przez cały czas" (Hłasko 1994: 26).

[11] Dla ścisłości wypada dodać, że Quinn pozostaje w skomplikowanych związku z dwoma fikcyjnymi „ja" — Williamem Wilsonem (takiego pseudonimu używał Quinn) i Maxem Workiem, pełniącym funkcję narratora w Wilsonowsko/Quinnow-

jąc: «To, co go interesowało w opowieściach, które napisał, nie była ich relacja ze światem, lecz ich relacja z innymi opowieściami[12]»" (Chénetier 1995: 39; tłum. własne — M.K.). Po trzecie, i Hłasko, i Auster — bardziej lub mniej świadomie, w zależności od okoliczności — decydowali się, aby nieodłącznym elementem praktykowania „prawdziwego zmyślenia" uczynić siebie samych. Ten aspekt „zmyślonej prawdy" przejawiał się u autora *Nawróconego w Jaffie* na dwóch wzajemnie uzupełniających się poziomach: czysto tekstualnym (bohaterowie zyskiwali atrybuty autora, będącego zarazem realnie istniejącą postacią, żywym człowiekiem) i pozatekstualnym, gdzie zmyśleni bohaterowie książkowi, legendarni pisarze lub aktorzy służyli Hłasce za swego rodzaju życiowe „przebrania"[13]. Rys charakterystyczny dla Paula Austera przybiera odmienną tonację.

---

skich powieściach. Jak złożony jest to układ widać m.in. w następującym ustępie: „Przed dwoma tygodniami [Quinn — przyp. M.K.] skończył najnowszą powieść Williama Wilsona i był trochę klapnięty. Jego narrator, detektyw Max Work, zdemaskował sprawcę pogmatwanej serii zbrodni, parę razy dostał w skórę i niejednokrotnie otarł się o śmieć, więc Quinn czuł się nieco zmęczony wyczynami bohatera. Z upływem lat Work stał mu się bardzo bliski. William Wilson wciąż był abstrakcją, ale Work stopniowo nabierał życia. W tej triadzie, która zajęła miejsce Quinna, Wilson pełnił rolę kogoś w rodzaju brzuchomówcy, sam Quinn grał jego kukłę, a Work jako żywy głos nadawał kierunek całemu przedsięwzięciu. Choć Wilson był iluzją, uzasadniał egzystencję dwóch pozostałych osób trójcy. Mimo że sam nie istniał, stanowił pomost, po którym Quinn kursował między sobą a Workiem. Ten ostatni zaczął mu z czasem stale towarzyszyć, żył w nim jako niewidzialny brat i dzielił jego samotność" (Auster 2001: 11–12). Smaczku sprawie dodaje fakt, iż w *Szklanym mieście* pojawia się też „Paul Auster", właściciel Agencji Detektywistycznej Austera, postać która wywołana jest przez rzekomo omyłkowy telefon do Quinna.

[12] W polskim tłumaczeniu *Szklanego miasta* angielskie słowo „stories" przetłumaczone jest w tym miejscu dość niezręcznie jako „historyjki" (por. Auster 2001: 13), co, w moim przekonaniu, pozbawia źródłowej wypowiedzi jej oryginalnego zabarwienia semantycznego („What interested him about the stories he wrote was not their relations to the world but their relations to other stories" (Auster 1985: 14)).

[13] Marek Hłasko znany był z „testowania" postaci poprzez ich odgrywanie. Świetnym nośnikiem uzupełniającym opowieściowo-literacki wysiłek konstruowania przez autora *Drugiego zabicia psa* „zmyślanej prawdy", są krążące o nim w obiegu środowiskowym anegdoty. „Hłasko spozował na Hemingwaya, na Bogarta, na Jamesa Deana" — twierdzi Jerzy Urban. W filmie pt. *Z nimi żyłem, z nimi piłem, ich kochałem* (1999), znajomy Hłaski z okresu współpracy z tygodnikiem „Po Prostu", dopowiada: „(…) różne miał tego rodzaju, modne wówczas postacie za źródło inspiracji, ale nie popadał w kabotyństwo. Jednocześnie, w miarę jak towarzystwo oczekiwało od niego, że on coś wykona, jakieś przedstawienie da, jakiś monolog wygłosi, jakiś kieliszek zje, jakąś kobietę pobije, nóż sprężynowy przeciw komuś wyciągnie, to on starał się sprostać temu społecznemu zamówieniu, żeby być ostoją towarzystwa".

Mamy tutaj do czynienia z wysublimowaną grą cieni, prowadzoną przez różne „ja", nieustannie mediujące pomiędzy rzeczywistością rzeczywistą a zmyśloną. Ich niejednorodną naturę amerykański powieściopisarz ujawnia chociażby w rozmowie z Lawrence'em McCaffreyem i Sindą Gregory, kiedy to wyjaśnia, iż nie może się powstrzymać przed „włączaniem siebie w maszynerię książki (…) mam na myśli moje autorskie ja, owego tajemniczego drugiego, który żyje wewnątrz mnie i użycza mojego imienia okładkom książek" (Auster 1993: 301). Wreszcie, po czwarte, czuję się „upoważniony" do posługiwania się frazą „prawdziwe zmyślenie" (w wybranych stylistycznych wariantach) z powodu osobistego; od początku myślenia o splocie „fikcjonalnego" i „prawdziwego" u Austera używałem (za sprawą Michała Rydlewskiego, któremu zawdzięczam odświeżenie literackiej pamięci) idiolektem Hłaskowskim. W naturalny sposób chciałbym zatem ów idiolekt podtrzymywać, traktując go jako poręczne narzędzie interpretacyjne.

Tropy „prawdziwego zmyślenia" w *Nocy wyroczni* a doświadczanie „bycia w terenie"

Wspomniałem, iż na *Noc wyroczni* natknąłem się mając za sobą „wstrząsowe" doświadczenie, nie dające się „umieścić w zwyczajnych strukturach antycypacji", jak powiedziałby Hans-Georg Gadamer (2003: 81). Jednakże, nałożenie fragmentu Austerowskiej pracy na delikatną tkankę przeżycia sprawiło, iż między obszarami „niewyrażalnego" a „dyskursywnego" niespodziewanie pojawił się przesmyk (w bardziej konwencjonalnym żargonie naukowym — z pewnymi zastrzeżeniami, wynikającymi z wielkiej złożoności problematyki — moglibyśmy posłużyć się w tym miejscu pojęciem „przekładu"). Zadanie, jakie chciałbym wypełnić w pozostałych akapitach polegać będzie głównie na próbie poszerzenia pola zależności między doświadczaniem literatury a doświadczaniem badawczo-terenowym, które, za sprawą odpowiednio wypreparowanej metafory „prawdziwego zmyślenia", staną się uchwytne i przez to w jakimś, choćby niewielkim, stopniu zrozumiałe.

Przyznaję, iż za pierwszym razem lektura *Nocy wyroczni* była dla mnie rodzajem „naiwnego" (słowo to nie ma tutaj wydźwięku pejoratywnego) obcowania z ciekawą opowieścią, która niejako przy okazji stała się inspiracją do uruchomienia „poważniejszego" trybu myślenia. Przystępując do ponownego czytania pracy Austera, sta-

łem się bardziej uważny, podjąłem świadomą grę z autorem, z premedytacją pozwalając mu uwodzić mnie wyszukanymi narracyjnymi chwytami, ciągiem bardziej lub mniej nieoczywistych skojarzeń, żonglowaniem „prawdą" i „fikcją", wreszcie dawaniem wyraźnych znaków prowokujących do *utożsamień-z*, by odwołać się do nomenklatury Paula Ricoeura[14]. Nieprzypadkowo mówię o „grze" i „narracji", chcę bowiem nawiązać do „gry narracyjnej", terminu użytego kiedyś przez Gilberta D. Chaitina (1988) w celu scharakteryzowania konceptu narratologicznego Jacques'a Lacana. Do skorzystania z Lacanowskiego wsparcia w kontekście analizy *Nocy wyroczni* zachęca Rasmus R. Simonsen, upatrujący w tym zabiegu szansy na owocne przepracowanie tej wcale niełatwej książki. Aby niepotrzebnie nie komplikować wywodu, zatrzymam się jednak na poziomie interpretacyjnym proponowanym już przez samego Simonsena, jako że mamy u niego do czynienia nie z dosłownym przykładaniem teorii Lacanowskiej do twórczości Austera, ale jej — bliskim mi analitycznie — przetransponowanym wariantem.

W erudycyjnym artykule pt. *Even or(r) odd. The Game of narration in Paul Auster's* Oracle night (Simonsen 2009), duński badacz zastanawia się m.in. nad problemem symetryczności nadawania znaczeń tekstowi, który swą semantyczną (zawsze doraźną) skończoność zyskuje w dopełniających się nawzajem aktach „pisania" i „czytania". W dialektycznym procesie tworzenia i od-twarzania (lektura jest niczym innym jak właśnie od-twarzaniem, czyli tworzeniem od początku tego, co zostało wcześniej przeistoczone w słowo), decydujący głos należy ostatecznie do czytelnika. Simonsen (2009: 87) powiada: „(…) czytelnik musi oczywiście rzucić wyzwanie autorowi, sprawdzić jego siłę, aby móc odnaleźć siebie w tekście, ale gdy to się dokona, nie przejmuje on natychmiast pozycji autora w odniesieniu do tekstu, ani nawet nie jest to pożądane. (…) gra narracyjna zostanie zrealizowana, kiedy odpowiednio zrozumiemy ją jako czynny dialog między autorem a czytelnikiem; jego celem jest ukształtowanie ruchomego rozumienia tekstu". Co ważne — sugestia ta nie jest wyłożona wprost w *Even or(r) odd* — pewne rodzaje tekstów są niejako bardziej predystynowane do podejmowania z nimi dialogu niż inne. Istotnym czynnikiem zachęcającym czytelnika do wejścia w grę narracyjną są m.in. kompozycje strukturalne przyjmujące formę

[14] Na problem „utożsamienia-z" ew. „identyfikacji-z" Ricoeur naprowadza nas w obrębie zagadnień dotyczących tożsamości narracyjnej i jej związków z charakterem osoby, kształtowanym m.in. przez akt czytania (por. np. Ricoeur 2005a: 264 i n.).

paratekstualną lub intertekstualną. Oba te rozwiązania znajdujemy w *Nocy wyroczni*, co potwierdzają następujące przykłady: John Trause podpowiada Orrowi początek historii o Nicku Bowenie, biorąc ją z siódmego rozdziału *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hametta, gdzie w dialogu Sama Spade'a z Brigid O'Shaughnessy pojawia się bohater o imieniu Flitcraft (stanowiący pierwowzór postaci Bowena) — mężczyzna porzucający swe dawne życie pod wpływem epifanii, otwierającej mu oczy na miałkość „egzystencjalnej maszynerii"; tytuł „*Noc wyroczni*" nosi zarówno książka Austera, jak i powieść Sylvii Maxwell, w świecie Orrowskiej fikcji pełniącej rolę babki Rose Leightman; czy też: w Austerowskiej *Nocy wyroczni*, Orr zabiera się za tworzenie scenariusza do filmu na podstawie *Wehikułu czasu* Herberta George'a Wellsa. Czujny czytelnik, posiadający niezbędne literackie kompetencje, natychmiast wychwyci oryginalne zagnieżdżenia Hamettowskie i Wellsowskie. Większy kłopot sprawi mu nazwisko „Maxwell". Osobiście złapałem się na próbie sprawdzenia czy Sylvia Maxwell to autentyczna pisarka, czy wyłącznie pisarka „zmyślona", element misternie skonstruowanej fikcyjnej układanki.

W planie paratekstualnym dzieją się równie frapujące rzeczy. Jeśli za paratekst uznamy przypisy (to nietypowe dla trybu powieściowego rozwiązanie znajduje zastosowane w *Nocy wyroczni*), możemy przyjąć — zgodnie z ustaleniami poczynionymi w doniosłej rozprawie Gérarda Genette'a pt. *Paratexts — thresholds of interpretation* — iż strategia polegająca na przeniesieniu przez Austera jednej z warstw treściowych poza główny korpus narracyjny, stwarza pojemną przestrzeń „progową", która aż prosi się o zagospodarowanie jej przez czytelnika; parateksty-przypisy zamieniają się nie tylko, by sparafrazować myśl Genette'owską, w strefę „przejścia, lecz także paktu (*transaction*)" (Gennette 1997: 2, cyt. za Simonsen 2009: 86; tłum. własne — M.K.). Zapewne zgodziłby się ze mną w tej kwestii Simonsen, upatrujący w paratekstach materii wyjątkowo podatnej na dialog: „(…) paratekst sprzyja powoływaniu do życia przestrzeni, gdzie dyskurs autora (lub dyskurs postrzegany jako autorski) jest w stanie zmieszać się z dyskursem czytelnika, uruchamiając grę narracyjną — pisze literaturoznawca i zdobywa się na cenną konkluzję: gra narracyjna zawiera dialektykę interakcji autora z czytelnikiem, która nigdy nie owocuje jednym rozstrzygnięciem (lub dwoma, lub trzema, lub …)" (Simonsen 2009: 87; tłum. własne — M.K.).

Moja część gry narracyjnej w horyzoncie paratekstualnym rozpoczęła się od odkrycia, iż Auster umieszcza w przypisach zdarzenia, sytuacje, bohaterów, przestrzenie i rzeczy prawdopodobnie „prawdzi-

we" obok prawdopodobnie „zmyślonych", pozwalając im nawzajem oddziaływać na siebie. Do takich hybryd ni to fikcyjnych, ni to realnych, zalicza się np. fragment, gdzie opisana jest peregrynacja Nicka Bowena, jaką podejmuje on po doświadczeniu życiowego „zwrotu" (pamiętamy, iż na analogiczną w swej wymowie wędrówkę zdecydował się Flitcraft w *Sokole maltańskim*). Nick udaje się do Kansas City. A oto jak Orr uzasadnia wybór akurat tego miejsca na prowadzenie akcji: „Kansas City obrałem za cel podróży Bowena arbitralnie — jako pierwsze miejsce, które przyszło mi do głowy. Pewnie dlatego, że tak odległe od Nowego Jorku, że jest miastem ulokowanym w centrum, w sercu kontynentu; że to kraina Oz, wraz z jej chwalebną dziwacznością. Lecz kiedy Nick zmierzał do Kansas City, przypomniałem sobie katastrofę Hyatt Regency, autentyczną, do której doszło czternaście miesięcy wcześniej (w lipcu 1981). Niemal dwa tysiące ludzi zgromadziło się w hallu — było to ogromne atrium o powierzchni niemal półtora hektara. Wszyscy patrzyli w górę: śledzili konkurs tańca, odbywający się na jednym z pomostów (zwanych też «pomostami wiszącymi» bądź «podniebnymi»), kiedy szerokie dźwigary podtrzymujące konstrukcję wyłamały się z zakotwiczeń i runęły na hall z wysokości czterech pięter. Po dwudziestu jeden latach ów wypadek wciąż uchodzi za jedną z najbardziej tragicznych katastrof w historii amerykańskich hoteli" (Auster 2005: 60).

Zacytowany ustęp zrazu zdaje się być szkatułkowym włączeniem fikcji w fikcję; wystarczy wszakże, iż sięgniemy do źródeł pozapowieściowych i nagle nasze wcześniejsze przekonanie o wyobrażonej przez pisarza katastrofie wywracane jest na nice, okazuje się bowiem, iż wypadek w hotelu Hyatt Regency faktycznie się wydarzył, zbierając tragiczne żniwo 114 ofiar śmiertelnych i ponad 200 rannych (por. np. *Kansas City…*). Podobne chwyty stanowią kwintesencję „prawdziwego zmyślenia" w wydaniu Austerowskim; stoi ono, o czym nadmienia Michał Rydlewski (patrz w niniejszym tomie: 133), poza prawdą i poza fikcją, okupując modalny teren „pomiędzy". My-czytelnicy wkraczamy na niego po trosze niepewni, czy sprostamy rzuconemu nam wyzwaniu, po trosze zaś niecierpliwie wyczekujący przygotowanej przez autora kolejnej niespodzianki[15].

[15] Czytając *Noc wyroczni* momentami czułem się niczym dziecko siadające przed ekranem komputera, żeby wejść na następny poziom w ulubionej grze. Stan ten spowodowany był, jak sądzę, intencjonalnym „wpuszczaniem" czytelnika w las powieściowych rzeczy, których natłok stawał się w dwójnasób „nieznośny" przez ich niejednorodny status ontologiczny; „«Coś» jest tym, czym faktycznie «jest», czy też zupełnie czymś innym" — ta myśl ciągle tliła mi się z tyłu głowy, w każdej chwili gotowa zamienić się w detektywistyczno-literacką dociekliwość.

Instruktywny w tym względzie jest obecny w *Nocy wyroczni* trop „autobiograficzny". Auster zdecydował się na wprowadzenie go do kilku wątków rozdzielonych między główną warstwę powieści a paratekstualne przypisy. Dobrze kamuflowane ślady tożsamości (lub *quasi*-tożsamości) autora z rzeczywistą osobą i narratorem (podstawowe wyznaczniki „paktu autobiograficznego" (Lejeune 2001)), być może do końca lektury pozostałyby utajone, gdyby nie posłużenie się intrygującym element ekstratekstualnym, a mianowicie autentyczną warszawską książką telefoniczną z lat 1937/38. O jej istnieniu informuje nas Orr, przybliżający losy Bowena w mieście Kansas. Dowiadujemy się mianowicie, że Nick zaraz po wylądowaniu w „sercu kontynentu", jadąc do hotelu Hyatt Regency (*sic!*), trafił na taksówkarza wykonującego ostatni kurs przed przejściem na emeryturę. Ów taksówkarz to niejaki Ed Victory; Ed jest kolekcjonerem książek telefonicznych z całego świata, a także byłym więźniem obozu koncentracyjnego w Dachau. Dlaczego o tym wspominam i co to ma wspólnego z „autobiografią" Austera wpisaną w *Noc wyroczni*? Sprawa stanie się odrobinę jaśniejsza, gdy dopowiem, iż Orr łączy (czy przypadkowo?) zmyśloną postać Victory'ego z dwiema opowieściami rozpiętymi na łuku historii codziennej i historii przez duże „H", opowieściami pokrewnymi sobie przez obecny w nich topos „końca rodzaju ludzkiego". Pierwsza z opowieści pochodzi z repertuaru świadectw Holokaustu i, w wydaniu Eda, przedstawia scenę karmienia przez szaloną Żydówkę jej martwego dziecka, druga mówi o współczesnej nowojorskiej prostytutce, która, odurzona narkotykami, wpierw nie zauważa, że rodzi, po czym wyrzuca noworodka do śmietnika, by następnie, jak gdyby nigdy nic, wrócić do uprawiania seksu z klientem. Obie historie zaczynają przemawiać do sumienia Orra, wywołując ciąg znaczących skojarzeń. Narrator *Nocy wyroczni*, siedząc przy kawiarnianym stoliku i mając przed oczami gazetę z notatką o godnym potępienia zachowaniu prostytutki, mówi: „Chociaż Ed to postać fikcyjna, jednak historia o karmieniu martwego dziecka jest autentyczna. Zaczerpnąłem ją z przeczytanej kiedyś książki o drugiej wojnie światowej. Słowa Eda («koniec rodzaju ludzkiego») nie cichły mi w uszach, kiedy zapoznawałem się teraz z niezdarnie napisaną wiadomością o innym martwym dziecku, z innym przeciekiem z trzewi piekieł" (Auster 2005: 100). Tą „książką o drugiej wojnie światowej" jest — jak się dowiadujemy ze stosownego przypisu — *The lid lifts* Patricka Gordona Walkera (1945). Przy okazji Orr odsyła czytelnika do jeszcze jednej pozycji, w której rzekomo wraca historia o matce z martwym dzieckiem, a mianowicie *From the ruins of the Reich. Germany*

1945–1949 Douglasa Bottinga (1986). Następne zdania w tym samym przypisie brzmią następująco: „Dla porządku powinienem też wspomnieć o warszawskiej książce telefonicznej z lat 1937/38; tak się składa, że ją mam. Egzemplarz podarował mi przyjaciel, dziennikarz, który w 1981 roku pojechał do Polski opisywać «Solidarność». Najwyraźniej wypatrzył egzemplarz gdzieś na bazarze, a po powrocie do Nowego Jorku podarował mi, wiedząc, że oboje rodzice urodzili się w Warszawie. Uznałem ją za swoją księgę duchów. Na dole strony 220 znalazłem małżeństwo, Janina i Stefan Orłowscy, ulica Wejnerta 19. Tak nazwisko mojej rodziny wygląda w oryginalnej pisowni; wprawdzie nie byłem pewien, czy jestem spokrewniony z tymi ludźmi, lecz miałem wrażenie, że mogę być — że wiele na to wskazuje" (Auster 2005: 100). A więc wreszcie wiemy: Orr to Orłowski, posiadający polskie korzenie amerykański Żyd. Co łączy go z Paulem Austerem? To samo pochodzenie? Wynikające z niego „duchowe pokrewieństwo" oraz idące w ślad za nim uwrażliwienie na ludzką krzywdę i wyczuwanie tego, co wiedzie nas ku krańcom człowieczeństwa? Coś więcej? Pełniejszej odpowiedzi szukać trzeba zapewne w „prawdziwych" autobiografiach Austerowskich (*Dziennik zimowy* (2014), *Wiążąc koniec z końcem* (2001a), *Hand to mouth* (1997) czy *Wynaleźć samotność* (1996)), doraźnie pocieszając się wiedzą, w jaką wyposażył nas autor *Trylogii nowojorskiej* w czasie rozmowy z Martą Sawicką: wynika z niej, że książkę telefoniczną przedwojennej Warszawy podarował mu wydawca polski w roku 1998 (najprawdopodobniej to właśnie z tego wydania pochodzą, umieszczone na kartach *Oracle night*, fotokopie dwóch stron tej publikacji); prócz nazwiska „Orłowscy", podobno znalazło się tam także nazwisko „Auster". „Ta książka to najcenniejsza, ale i najbardziej przerażająca rzecz, jaką posiadam. Zawiera setki nazwisk Żydów, którzy za chwilę mieli zginąć. Gdy o tym myślę, przechodzą mi po plecach ciarki" — mówi Auster, wyjaśniając, iż jego dziadek ze strony matki był galicyjskim Żydem (Sawicka 2004: 114).

Gra narracyjna, jaka toczyła się między Austerem-autorem *Nocy wyroczni* a mną nie rozgrywała się wyłącznie w horyzoncie paratekstów i intertekstów, ale również, jeśli nie przede wszystkim (ze względu na ciężar moich osobistych doświadczeń — o nich nieco dalej) wewnątrz labiryntu opowieści odsyłających do opowieści, a właściwie w szczelinach narracyjnych, jakie ów labirynt zawiera. Auster (1993: 272) składa mocną deklarację, iż chciałby „zostawić czytelnikowi swej prozy wystarczająco dużo miejsca, aby ten mógł w niej zamieszkać". To wyraźne zaproszenie do uczestniczenia w kreacji subrzeczywistości tekstu (odmianie rzeczywistości

zmyślonej) nie jest gołosłowne; autor *Dziennika zimowego* realizuje je m.in. w oparciu o wskazówki dawane czytelnikowi jako swoiste „instrukcje obsługi" do swej twórczości. Na przykład takiej niezmiernie sugestywnej instrukcji natrafiamy choćby w opisie Orra, zdradzającym konspekt powstającej książki; opis ten ujawnia też niuanse odnośnie do strategii, wedle której będzie ona przygotowywana. Czytamy: „W pół godziny po starcie z lotniska La Guardia Nick otwiera teczkę, wyciąga rękopis powieści Sylvii Maxwell i zaczyna czytać. To trzeci składnik opowieści, który nabrał już kształtu w głowie, uznałem zaś, że powinien zostać jak najwcześniej wprowadzony, nawet przed wylądowaniem samolotu. Po pierwsze, historia Nicka; następnie historia Evy [żony Nicka — przyp. M.K.]; wreszcie książka, którą zaczął czytać i czyta, w miarę jak rozwijają się dwie poprzednie historie; opowieść w opowieści. W końcu Nick należy do świata literatury, jest więc podatny na władzę książek. Stopniowo, dzięki uwadze, jaką przywiązuje do słów Sylvii Maxwell, Nick zaczyna dostrzegać związek między sobą a historią opisywaną w powieści, jakby w jakiś zawoalowany sposób, w najwyższej mierze metaforyczny, książka opowiadała osobiście jemu o jego obecnej sytuacji" (Auster 2005: 58). Trzeba wyczekać niemal do końca *Nocy wyroczni* („prawdziwej" *Nocy wyroczni*), aby zorientować się, że zasada identyfikacji z opisywaną historią tyczy się ni mniej, ni więcej, tylko samego Orra.

„Mój własny nakaz brzmiał: wyobraź sobie. Wyobraź, a potem zobacz, co z tego wynika" — rzuca Orr (Tamże: 183), po czym zaczyna pisać w niebieskim zeszycie. Tekst jest rozpaczliwą próbą dotarcia do sedna całkowicie, jak mu się wydawało, niejasnych okoliczności rujnujących pieczołowicie budowaną oazę spokoju rodzinnego. Słowo po słowie, zdanie po zdaniu wyobrażona opowieść ujawnia sens dziwnego zachowania Grace (ta raz jest czuła ponad miarę, kiedy indziej natomiast popada w furię, czy też znika bez zapowiedzi, by następnie wrócić do domu i prosić o obdarzenie jej zaufaniem). Retrospektywne obrazy powoli układają się w przerażającą prawdę o żonie Orra i — wtórnie — o tragizmie jego własnego położenia. Jako dziewczynka Grace była ulubienicą Johna Trause'a, który pozostawał w zażyłych stosunkach z jej rodzicami; w miarę upływu czasu relacja dojrzałego mężczyzny i stającej się kobietą Grace przeradza się w burzliwy romans, trwający do momentu pojawienia się na horyzoncie Sidneya. Początkowo Grace odrzuca jego zaloty, lecz później, ulegając perswazjom Johna, decyduje się wyjść za zakochanego w niej po uszy młodego pisarza. Sielanka nie trwa zbyt długo. Pewnego feralnego dnia Orr traci

przytomność i spada po schodach, doznając poważnych obrażeń, wyłączających go z normalnego funkcjonowania na kilka miesięcy. Wówczas na nowo odżywa uczucie między Trause'em a Grace, trwające, niestety, również po wyjściu Sidneya ze szpitala. Układ życia w trójkącie, w którym dwie osoby wiedzą więcej niż trzecia męczy je wszystkie, choć każdą z nieco innych powodów. John miota się między namiętnością a odpowiedzialnością za kochankę i przyjaciółkę w jednej osobie; Grace jest rozdarta, czując, iż równie bliscy są jej obaj mężczyźni, natomiast Sidney pozostaje w stanie emocjonalnego rozbicia, zmuszony obcować z kobietą skrywającą przed nim bolesny sekret. Jakby sytuacja nie była dość złożona, Grace orientuje się, że jest w ciąży, choć nie wie czy ojcem dziecka jest Trause, czy też Orr. Do podjęcia ostatecznej decyzji — zachować ciążę lub ją usunąć, przekonuje Grace otwartość Sidneya, dającego jej, po wielu perturbacjach, wolny wybór w sprawie przyszłości nienarodzonego dziecka. Wyimaginowane odtworzenie wypadków zamyka wniosek opatrzony optymistycznym zamysłem: „Grace chce pozostać moją żoną. Skończyła się przygoda z Trause'em; teraz jak długo Grace zechce być moją żoną, ani pisnę o historii zapisanej właśnie w niebieskim zeszycie. Nie wiem, czy to prawda czy zmyślenie, lecz mało mnie to w końcu obchodzi. Dopóki Grace mnie pragnie, przeszłość nie ma znaczenia" (Tamże: 189).

Orr, powodowany przerażeniem wynikającym z dokonanego w opowieści „odkrycia", postanawia zatrzeć jej ślad. Posuwa się do aktu anihilacji zmaterializowanej historii; wpierw zaczyna wyrywać zapisane kartki, następnie drze na strzępy resztę niebieskiego zeszytu. Gdy papierowe pozostałości twórczego zapału trafiają do kosza, Sidneyowi przypomina się inna historia, swego czasu żywo dyskutowana wspólnie z Trause'em. Rzecz miała miejsce we Francji w latach pięćdziesiątych XX wieku, a jej bohaterem był paryski pisarz i poeta, uznawany w tamtejszym światku literackim za wschodzącą gwiazdę młodego pokolenia. Narrator *Nocy wyroczni* nie pamięta dokładnie, o kogo chodziło, ważniejszy wszakże był motyw, który stał się zarzewiem sporu z Trause'em. Poszło o przekonanie, iż napisany przez paryżanina, osnuty wokół śmierci dziecka, poemat fabularny sprawił, iż jego pięcioletnia córka utonęła w wodach kanału La Manche. Pisarz ów powziął twarde postanowienie: nigdy więcej nie weźmie do ręki pióra, by za jego pomocą „kreować rzeczywistość"; odkrył bowiem, że, jak tłumaczy Orr, „słowa mogą zabijać. Mogą odmieniać rzeczywistość, są więc zbyt niebezpieczne, by powierzać je człowiekowi nade wszystko kochającemu słowa" (Tamże: 190). Orr, patrząc z perspektywy powieściowego „teraz",

zaczyna rozumieć tamtą radykalną postawę. Wraca we wspomnieniach do stanowiska wyłożonego przez Trause'a: „Myśli są rzeczywistością — utrzymywał były adwersarz Sidneya, komentując zachowanie poety — Słowa są rzeczywistością. Wszystko, co ludzkie, jest rzeczywistością; czasami wiemy, że coś się wydarzy, nawet jeśli nie uświadamiamy sobie swojej wiedzy. Żyjemy w teraźniejszości, ale przez cały czas tkwi w nas przyszłość. Może właśnie o tym opowiada całe pisarstwo, Sid. Nie opisuje zdarzeń z przeszłości, lecz prowokuje zdarzenia, które dopiero zajdą" (Tamże: 191). W Sidneyu Orr nagle rodzi się poważna wątpliwość: „Czy istnieje związek między przedtem i potem? — pyta i odpowiada: Nie wiem. Czy nieszczęsny francuski pisarz zabił córkę swym wierszem, czy też słowa tylko przepowiedziały jej śmierć? Nie wiem. Na pewno dzisiaj już bym nie podważał sensu jego postanowienia. Szanuję nakaz milczenia, które sobie narzucił; rozumiem odrazę, którą zawsze musiał odczuwać na myśl o powrocie do pisania" (Tamże: 191–192).

Nie zdradzę w szczegółach dalszych losów bohaterów *Nocy wyroczni* (mam nadzieję, że Czytelnik sam zechce sięgnąć po tę intrygującą książkę), wyjawię tylko, że zniszczenie niebieskiego zeszytu wcale nie powstrzymało biegu wypadków trafnie, niestety, wyobrażonego w historii o romansie Grace z Johnem i jego skutkach. To zaś, co zostało przez Orra zaledwie *pomyślane* — śmierć, zadziałało niczym wywołany w magii sympatycznej (por. Frazer 1978) „niepożądany" stan rzeczy, potwierdzając na kartach Austerowskiej powieści swą tajemną moc. Umierają mianowicie Trause i, w tragicznych okolicznościach, dziecko noszone przez Grace; ona sama cudem wymyka się przeznaczeniu.

„W grze narracyjnej autor podaje długopis czytelnikowi", powiada Rasmus R. Simonsen (1997: 100; tłum. własne — M.K.), najwyższa więc pora, abym ujawnił podstawowe motywacje, jakie skłoniły mnie do wzięcia długopisu od Paula Austera.

Czy śmierć, doświadczanie śmierci, myślenie o śmierci i pisanie o niej są w stanie antycypować przyszłość? To pytanie, z którym zmagam się z górą od siedmiu lat i na które — zapewne — nigdy nie znajdę pełnej odpowiedzi. Zastanawiam się jednak, co sprawiło, iż w ogóle je postawiłem? Nie wiem, jedynie przeczuwam, że *muszę* pytać. Odwiedzając Dom Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekle Chorych i hospicjum, każdego dnia ocierałem się o śmierć, byłem z ludźmi umierającymi, niekiedy zjawiałem się przy łóżku chorego na godziny i minuty przed jego odejściem. Widziałem, jak człowiek gaśnie, jak kolor skóry przybiera zwiastujący *ten moment* kredowy odcień, jak powoli znika blask życia migocący w źrenicy — śmierć

zaczęła mi powszednieć. Po roku nieomal zapomniałem, dlaczego w ogóle trafiłem do Domu. Wtedy, niespodziewanie, jesiennego przedpołudnia A.D. 2005, „wata" terenowej codzienności ponownie ustąpiła pola „wstrząsowi". Jak do tego doszło? Posłuchajmy kolejnej opowieści.

ꝏ

W pokoju mojego znajomego trwają prace porządkowe. Aby nie powodować zbędnego zamieszania wychodzę na korytarz. Sprzątanie wkrótce powinno się skończyć, postanawiam więc nie odchodzić zbyt daleko. Wędruję do końca hallu. Cofam się, znowu pokonuję tę samą drogę, zaglądając do hospicyjnych pokoi, wypełnionych ciałami z podłączonymi do nich kroplówkami, odsysaczami śliny i innymi sprzętami medycznymi. Docierają do mnie wycinki rzeczywistości: twarz pogrążona w niemym bezruchu, bezwładnie zwisająca ręka, lekko rozchylone usta; ktoś cicho pojękuje, pielęgniarka poprawia kołdrę, przy okazji uwalniając zapach potu i wydzielin. Naraz czuję mrowienie w nogach, kręci mi się głowie, odruchowo opadam na fotel, który mam za plecami. Traf chciał, że sąsiaduje on z parawanem, służącym odgradzaniu zmarłych od żywych, jeszcze żywych. Łapię głęboki oddech i… witam się ze zstępującą na mnie śmiercią.

Nie rozumiem, co się stało. Bywałem tu przecież wielokrotnie, wdychałem te same zapachy, widziałem tych samych, pogrążonych w terminalnej malignie pensjonariuszy, lecz dziś to samo przestało być „tym samym". Nie-zwykłość podmieniła zwykłość, podstępnie wykradła jej pilnie strzeżone klucze do mojego odbioru świata.

ꝏ

W 2008 roku, dając komentarz do opowiedzianego wyżej zdarzenia, wyznałem, iż ułożyło się ono „w wyjątkowy wzór, objawiający coś, na co bardzo długo czekałem; dowiaduję się o tym dopiero teraz, pisząc te słowa…" (Kafar 2008: 137). W superkomentarzu dodałem zaś: „Kończy się moja żałoba, i nabiera nowego sensu *bycie z* umierającymi i przewlekle chorymi: wreszcie jestem gotów

nie na akty «*zastępowania* umarłego, ale *tworzenie miejsca* na coś, co pozostaje w związku z przeszłością...», jak nazywa to Michael S. Roth, który mówi też: «Przywodzimy przeszłość ku teraźniejszości, pozwalamy sobie doświadczyć tego, co utraciliśmy, i, także, tego, kim jesteśmy (...) pomimo straty» (Roth 1995: 225–226; kursywa w oryginale)".

Myliłem się, jakże się wtedy myliłem!

Stara żałoba faktycznie się skończyła, trwając, bagatela, 21 lat. Była to żałoba po moim dziadku, Tadeuszu, umierającym w samotności 17 grudnia 1987 roku. Noszę ze sobą, niczym najcenniejszy skarb, spojrzenie dziadka, i jego gest machania ręką na pożegnanie; dziadek stał za szybą szpitalnego okna, ciężko oparty o parapet, a ja, będąc już na zewnątrz, odwróciłem się, by..., właśnie, po co się odwróciłem? Nikt nie umiał opowiedzieć nam, jakie były końcowe chwile życia dziadka; zmarł nocą, ponoć wieczorem zdążył jeszcze zrobić pranie, rozwiesić je na kaloryferze. Co się stało potem? Czy leżał na łóżku, czy prosił o pomoc? Czy coś mówił? Czy milczał? Czy ruszał się? Czy cierpiał? Czy był gotów na odejście? Czy chciał coś komuś przekazać? Kto znalazł go martwym? Jak się zajął jego ciałem? Czy je uszanował? Obmył czy pozostawił bez opieki?

Dziesiątki, setki podobnych pytań rzucałem w próżnię przez ponad dwie dekady. Toczyłem wewnętrzny dialog, sypiąc sól bolesnego rozpamiętywania na ciągle jątrzącą się ranę. Stałem się ofiarą „śmierci zdziczałej" (Ariès 1992) w jej klasycznym wydaniu. Sądzę, iż umiejscowione w takim horyzoncie Domowe spotkania z ludźmi umierającymi stanowiły — na poły tylko uzmysłowiony — substytut spotkania z ukochanym bliskim, z którym nie przeżyłem czasu „aż do śmierci" (Ricoeur 2008b). Paradoksalnie, do dnia doświadczenia hospicyjnej *epifanii śmierci*, nie pojmowałem także, czym w istocie śmierć *jest*. Jej ponawiane unaocznienia były erzacem, namiastką śmierci „prawdziwej"; ona zawsze kojarzyła mi się bowiem z pokrytą mrokiem śmiercią *mojego* dziadka i niemożnością przekroczenia niewidzialnego muru, owej „szpitalnej szyby", skutecznie odgradzającej nas od siebie.

Los bywa przewrotny. Nie bez powodu greckie Mojry za siostry miały Hory i Charyty, boginie życia i śmierci. Słowa o „wyjątkowym wzorze, objawiającym coś, na co bardzo długo czekałem" przyszły nie w porę, zamykały drzwi, lecz, jednocześnie, szeroko otwierały okna, wieszcząc rzeczy straszne. „Historia dopiero się zaczynała — prawdziwa historia zaczęła się dopiero po zniszczeniu niebieskiego zeszytu" — komunikuje Sidney Orr, a ja powinienem powtórzyć za nim: „Przyszłość już we mnie tkwiła; już gotowała się na katastrofy, które wkrótce miały nadejść" (Auster 2005: 191–192).

30 listopada 2008 roku, po długiej chorobie, zmarła moja babcia, Marianna. Rak przetrawił ją w swoich chciwych wątpiach, wypluwając ledwie garstkę kości, obciągniętych cienką niczym pergamin skórą. Na tę śmierć byłem, o ile to możliwe, przygotowany, współtowarzysząc babci w ostatnich miesiącach życia (por. Kafar 2010b, 2010c). Jej śmierć była mało nachalna, delektowała się raczej swą nieuchronnością, igrała z nami, przesuwając o dzień, dwa, tydzień finalne rozstrzygnięcie. Biorąc pod uwagę zaistniałe okoliczności, postępowała — mówiąc ironicznie — nawet dość szlachetnie. Zupełnie inaczej wyglądało przeciągnięcie liny życia na stronę śmierci miesiąc później. Mój tato dostał wylewu krwi do mózgu i zmarł na miejscu, 27 grudnia 2008 roku. Świadczyłem jego ostatniemu słowu — rzucił: „Odpoczniemy", po czym nieprzytomny upadł na ziemię. Nie zdołano go odratować.

W czym znaleźć pocieszenie, gdy śmierć pokazuje ci tak okrutne oblicze? Paul Ricoeur, za którym chętnie tutaj podążam, tkwiąc w przekonaniu co do źródłowej autentyczności jego poszukiwań (wyrastających z tragicznych okoliczności samobójczej śmierci syna państwa Ricoeurów (por. Ricoeur 2005b: 51; hermeneutyczną wykładnię tej sytuacji daje także Dybel (2012: 9–11)), jednoznacznie wyrokuje: w literaturze. Uchwytując temat od strony pojęcia „narracyjnej jedności życia", filozof tłumaczy, iż „trzeba również widzieć w nim **nietrwałe połączenie zmyślenia i żywego doświadczenia**. Właśnie **z powodu nieuchwytności rzeczywistego życia potrzeba nam wsparcia fikcji**, by zorganizować to ostatnie, patrząc wstecz na dokonane fakty, nawet jeśli uważamy, że wszelki schemat zawiązania intrygi zapożyczony z fikcji bądź z historii podlega rewizji i jest tymczasowy. (...) posiadamy również doświadczenie — które można nazwać niedokładnym — tego, co znaczy zakończyć pewien ciąg działania, rozdział życia. Literatura pomaga nam w pewien sposób ustalić zarys tych tymczasowych finałów. Co do śmierci: czyż opowieści, jakie tworzy o niej literatura, nie mają tej zalety, że stępiają ostrze niepokoju w obliczu nieznanej nicości, nadając jej w wyobraźni zarys takiej lub innej śmierci godnej naśladowania z tego czy innego względu? Tak więc fikcja może pomagać w uczeniu się tego, jak umierać. Rozmyślanie nad Męką Chrystusa towarzyszyło niejednemu wierzącemu aż do ostatecznego progu. Gdy F. Kermode bądź W. Benjamin wypowiadają tu słowo «pocieszenie», nie trzeba nazbyt pochopnie krzyczeć, że to samooszustwo. Jako antyrozpacz, pocieszenie może być w pełni świadomym sposobem — w pełni świadomym jak *kátharsis* Arystotelesa — odczuwania żałoby po sobie. Tu może powstać owocna wymiana między

literaturą a byciem-dla (lub ku-) śmierci" (Ricoeur 2005a: 268–269; wytłuszczenia moje — M.K.).

Korzystając z podpowiedzi Ricoeurowskiej, wsłuchuję się zatem w ostatnie akordy opowieści Paula Austera, próbując znaleźć w nich pocieszenie dla siebie samego.

Orr otwiera kopertę bez adresata i wyciąga z niej list. Trudno jest mu przebrnąć przez tekst złożony z chybotliwych, rwanych liter. Czyta kilkakrotnie, aż wreszcie wyłapuje sens pisma i zawarte w nim przesłanie: „(...) kiedy znaki wreszcie zaczęły przekładać się na słowa, udało mi się usłyszeć głos Johna — żywy głos mówiący do mnie z tamtego brzegu, z brzegu śmierci, z brzegu nicości. Potem znalazłem w kopercie czek i poczułem łzy napływające do oczu. Widziałem prochy Johna sypiące się z urny tego ranka. Widziałem Grace w szpitalnym łóżku. Widziałem siebie, wydzierającego kartki z niebieskiego zeszytu (...). Nie wiem, jak długo to trwało, lecz kiedy jeszcze po twarzy ciekły mi łzy, byłem już szczęśliwy; jak nigdy dotąd (...). Było to szczęście wykraczające poza pocieszenia, nieszczęścia, poza całą brzydotę i piękno tego świata. W końcu łzy wyschły, ja zaś poszedłem do sypialni po świeże rzeczy. W dziesięć minut później byłem już na ulicy i pomaszerowałem do szpitala na spotkanie z Grace" (Auster 2005: 208).

Bibliografia

Ariès P.
1992 *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa.
Auster P.
1985 *City of glass*, Los Angeles.
1993 *The art of hunger*, New York.
1996 *Wynaleźć samotność. Portret człowieka niewidzialnego. Księga pamięci*, przeł. K. Zabłocki, Warszawa.
1997 *Hand to mouth. A chronicle of early failure*, London.
2001 *Szklane miasto*, przeł. M. Kłobukowski, [w:] P. Auster, *Trylogia nowojorska*, s. 9–122.
2001a *Wiążąc koniec z końcem*, przeł. K. Obłucki, Warszawa.
2014 *Dziennik zimowy. Autobiografia*, przeł. M. Makuch, Kraków.
Botting D.
1986 *From the ruins of the Reich. Germany 1945–1949*, New York.
Chaitin G.D.
1988 *Lacan's letter*, „Modern Language Notes", t. 103, s. 995–1011.
Chénetier M.

1995 *Paul Auster's pseudonimous world*, [w:] D. Barone (red.), *Beyond the red notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphia, s. 34–43.

Dybel P.
2012 *Oblicza hermeneutyki*, Kraków.

Frazer J.G.
1978 *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa.

Gadamer H.-G.
2003 *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa.

Genette G.
1987 *Paratexts — thresholds of interpretation*, przeł. z franc. J.E. Lewin, Ithaca.

Hłasko M.
1994 *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa.

Kafar M.
2004 *Od spotkania do wspólnoty. Autobiograficzny raport z terenu*, „Łódzkie Studia Etnograficzne", t. 43, numer tematyczny: *Codzienne i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, G. Karpińska (red.), s. 79–101.
2008 *Ja Antropolog — Ja, Człowiek. O pewnym wariancie antropologii zaangażowanej*, Łódź (skrypt niepublikowanej pracy doktorskiej; dostęp: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego).
2010a *Wobec wykluczonych. Antropolog w Domu Pomocy Społecznej dla Przewlekle Chorych*, „Łódzkie Studia Etnograficzne", t. 49, numer tematyczny: *Etyczne problemy badań antropologicznych*, K. Kaniowska, N. Modnicka (red.), s. 203–227.
2010b *Żyć i umierać w nadziei. Moralno-religijne aspekty choroby terminalnej*, [w:] D. Penkala-Gawęcka (red.), *Nie czas chorować? Zdrowie, choroba i leczenie w perspektywie antropologii medycznej*, s. 177–194.
2010c *Bliskie relacje w doświadczeniu choroby terminalnej i żałobie*, [w:] B. Płonka-Syroka, M. Skrzypek (red.), *Doświadczanie choroby w perspektywie badań interdyscyplinarnych*, s. 353–366.
2013 *W świecie wygnańców, wdów i sierot. O pewnym wariancie antropologii zaangażowanej*, Łódź.

Kansas City…
b.d. *Kansas City Hyatt Regency Hotel walkway collapse*, (tekst dostępny pod adresem: http://antoine.frostburg.edu/phys/invention/case_studies/disasters/kansas_city_walkway.html; data dostępu: 13.09.2015).

Lejeune P.
2001 *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków.

Łopuszański P.
2014 *Wzlot i upadek Marka Hłaski*, „Tygodnik Solidarność", nr 47 (tekst dostępny pod adresem: http://tyg23.pbox.pl/pl/6947/66/c/-wzlot-i-upadek-marka-hlaski.html; data dostępu: 29.08.2015).
Marías J.
2014 *Czarne plecy czasu*, przeł. T. Pindel, Katowice.
Olson L.M.
2003 *Virginia Woolf's „cotton wool of daily life"*, „Journal of Modern Literature, t. 26, nr 2, s. 42–65.
Ricoeur P.
2005a *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa.
2005b *Autobiografia intelektualna*, [w:] P. Ricoeur, *Refleksja dokonana. Autobiografia intelektualna*, przeł. P. Bobowska-Nastarzewska, Kęty, s. 7–53.
2008 *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków.
Robotycki C.
1999 *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków.
Roth M.S.
1995 *The ironist's cage. Memory, trauma, and the construction of history*, New York.
Sawicka M.
2004 *Nowojorczyk w Warszawie*, „Wprost", nr 44 (1144), s. 114–115.
Simonsen R.R.
2009 *Even or(r) odd. The game of narration in Paul Auster's* Oracle night, „American Studies in Scandinavia", t. 41, nr 1, s. 83–107.
Walker P.G.
1945 *The lid lifts. An account of the author's experiences during two visits to occupied Germany in the spring of 1945*, London.
Woolf V.
2005 *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa.

Pozostałe źródła

Z nimi żyłem, z nimi piłem, ich kochałem — Marek Hłasko, film dokumentalny w reż. J. Sosińskiego, scenariusz J. Ossowski, J. Sosiński, Warszawa 1999.