

Dwa kłamstwa na temat Jerzego Pilcha

I

Zbiór felietonów *Pociąg do życia wiecznego*, nie może nie rozczarowywać tych czytelników, którzy pozostają ciągle pod dojmującym wrażeniem tomu opowiadań pod tytułem *Moje pierwsze samobójstwa i dziewięć innych opowieści*. Nie mam ochoty jednak w niniejszym tekście biadać z tego powodu. „(...) [O]cena wartościująca (...) – pisał Northrop Frye w *Anatomy of Criticism* – nie jest stwierdzeniem faktu”¹. Zapewne trzeba by wyostrzyć aforyzm: wręcz przeciwnie, jest stwierdzeniem wytwarzającym figury, które nie tyle opisują komentowany tekst, co świadczą o gustach komentatora; jest stwierdzeniem, które zaledwie rości sobie (bezczelnie) pretensje do stwierdzania faktów na temat danego utworu. Owszem, każda inna konstatacja również będzie „stwierdzeniem retorycznym”, by nawiązać do pojęcia „pytania retorycznego”, ale przecież jedno z głównych zadań krytyka to przekraczanie tego najmniej ambitnego trybu, jakim jest waloryzowanie cudzych tekstów. Jerzy Pilch nie znosi krytyków, a to nie dziwi. Ambitne pisarskie figury powinny doczekać się ambitnych komentatorskich figur. Kiedy autor otrzymuje jakieś blade fakty – siłą rzeczy musi poczuć intensywne rozczarowanie. To nie tajemnica: każdy piszący pragnie być komentowanym, każdy piszący jest uzależniony od czytania glos do własnych dzieł. Głównym celem jest zmuszenie czytelnika do napisania frapującej odpowiedzi bądź riposty, a przynajmniej do podjęcia takowego ryzyka. Prawdziwy tekst to taki, który spłodził własne tekstowe dziecko. Bezpłodny tekst to jałowy tekst, to parodia samego siebie. To tekst, którego w gruncie rzeczy nie ma. A czym jest tekst, który wydał na świat wątle bękarty,

¹ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Paperback 1971, s. 20.

możemy się domyślić; nie musimy tego dopowiadać. Co prawda, pisał Pilch w jednym z felietonów: „Ponury jest los pierwowzoru. Poczucie krzywizny, zły humor i smętne milczenie są jego dolą”² – ale przecież jeśli człowiek/tekst chce zaistnieć rzeczywiście, musi nauczyć się godnie znosić egzegetyczne kłamstwa. Nie będę zatem biadał, nie będę oceniał, nie będę załamywał rąk, nie będę artykułował oczywistości; przechodząc, jak kiedyś pisał Marek Bieńczyk, od faktów do metafor, spróbuję zasygnalizować dwa wątki, które w sposób szczególny mnie zafrapowały podczas lektury – w związku z tym sformułuję prawdopodobnie dwie tezy.

II

Historie narodów, biografie poetów, ludzkie miłości – bardzo często zaczynają się od katastrofy. Pierwotna Scena tego rodzaju fabuł to teatralizacja inicjalnej traumy, to ekspozycja gwałtu, który programuje przyszłe dzieje. „Poeta to wybraniec – twierdzi Harold Bloom – dla którego świadomość bycia wybranym jest przekleństwem”³. Parę wersów niżej autor *A map of misreading* dodaje:

„W swojej nędzy poeta dostrzega szansę. Przyjmuje postawę heroiczną; chce się przekonać, czym jest potępienie i zbadać granice zawartych w nich możliwości”⁴.

Takiego twórcę amerykański teoretyk nazywa Szatanem, który:

„(...) porządkując chaos, narzucając dyscyplinę mimo widocznej ciemności, wzywając swoich wyznawców, by, tak jak on, odmówili żałoby – staje się, jako poeta, bohaterem, który odnajduje to, co musi wystarczyć, choć wie, że nic wystarczyć nie może”⁵.

W moim przekonaniu do tego opisu pasuje podmiot, jaki stworzył Jerzy Pilch w swoich książkach. Co odnajduje jego *homo rhetoricus*? Oczywiście – kłamstwo.

² H. Bloom, *Pociąg do wieczności*, Warszawa 2007, s. 221.

³ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. M. Szuster, A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 65.

⁴ Ibidem, s. 65.

⁵ Ibidem, s. 66.

„Słowo musi przeczyć nałogowi – czytaliśmy kiedyś na łamach utworu zatytułowanego *Pod mocnym aniołem* – Kłamstwo w plemienu deliryków jest honorem – prawda wpiernietaktem, później zniewagą, na końcu rozpaczą”⁶.

Jakiego rodzaju to kłamstwo?

„Jeśli prawdziwie pijesz – kontynuuję cytowanie – musisz wszem i wobec ogłaszać, że nie pijesz, jeśli przyznajesz się, że pijesz, to znaczy, że nie pijesz prawdziwie. Prawdziwie straceńcze picie musi być zakryte, kto je odkrywa, kapituluje, przyznaje się do bezradności, pozostaje mu płacz, zgrzytanie i mityngi AA”⁷.

Pojęcie literackiego kłamstwa odsyła nas do fundamentalnego rozpoznania, że pisanie jest zawsze czymś innym niż to wynika z jego własnych deklaracji. Jeśli prawdziwie piszesz, jesteś niezrównanym kłamcą. Jesteś genialnym retorem. Jesteś figuratywnym sztukmistrzem. Wobec tego – każde twoje zdanie będzie zbijać czytelników z właściwych tropów.

Trauma (ulubione słowo Pilcha) pisarska oznacza przymus kłamania, innymi słowy: narrator nie może nie kłamać. Posługując się mniej patetycznym językiem, trzeba by powiedzieć, że kłamliwość literatury wiąże się po prostu z jej figuratywnym charakterem. Jak doskonale wiemy, język jako taki składa się ze ślepych metafor – Wiliam Empson mówił w tym kontekście o wieloznaczności, Paul de Man o nierozstrzygalności – natomiast język Pilcha ową właściwość doprowadza do ekstremalnych rozmiarów.

„Każda rozmowa telefoniczna – wyznaje Juruś z cytowanego przed chwilą dzieła – obracała mi się w powieściowy dialog, każde pozdrowienie w poetyczny aforyzm, każde pytanie o godzinę w teatralną kwestię”⁸.

Traumatyczne doświadczenie to doświadczenie nałogu:

„Mój złąkniony wyższości, a może nawet nieśmiertelności, język rządził mną. Byłem we władaniu języka, byłem we władaniu kobiet, byłem we władaniu alkoholu”⁹.

⁶ J. Pilch, *Pod mocnym aniołem*, Kraków 2000, s. 65.

⁷ Ibidem, s. 65–66.

⁸ Ibidem, s. 16.

⁹ Ibidem, s. 16.

Zauważmy, uzależnienie od języka – sytuuje się na pierwszym miejscu. Nic dziwnego – problem numer jeden Pilcha jako pisarza to język. Reszta jest milczeniem. „Książki, czyli literatura, czyli kłamstwo, są tu kluczowe” – czytamy w felietonie *Esesmański rechot*. W mojej egzegezie kluczowe są dwa kłamstwa na temat pisarstwa autora *Spisu cudzołożnic*. Pierwsze z nich głosi, że Pilch to prozaik. Ja zaś twierdzę, że Pilch to poeta liryczny najczystszej wody. Wedle drugiego ów twórca to autobiograficzny narrator. Uważam, że jest tym, którzy bierze odwet na własnej przeszłości.

III

Zacznijmy od pierwszej tezy. Być może jest trochę zaskakująca, zważywszy na to, że Pilch słynie ze swojej wielkiej (i często ślepej) miłości do wielkich epików, do twórców wielkich narracji – w dziedzinach powieści, filozofii, teologii czy nawet poezji (mam tu na myśli przede wszystkim ideologię artystyczną). Tomasz Mann, Leszek Kołakowski, Akwinata, Czesław Miłosz. Epicy to jego bogowie, ich klasyczne fabuły to jego księgi święte. Przekartkujcie pierwszą lepszą książkę, a znajdziecie w niej wiele hymnów na cześć epickości i wiele modlitw zaadresowanych do tejże. Owa epickość to w świecie tekstów Pilcha ocalający Duch Ciągłości i Umiaru. Ironią jest jednak, że ekstatyczny wyznawca „ciągłości i umiaru” nie może być praktykiem „ciągłości i umiaru”. W tym samym momencie, kiedy składa hołdy swojemu bogu, zdradza go. Zważmy tylko: kiedy autor *Bezpowrotnie utraconej leworęczności* manifestuje swoją miłość do klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej, robi to na sposób liryczny. Co więcej – jego wirtuozeria w tworzeniu powieściowych pierwszych zdań poświadczą tylko prawdę moich słów. Amos Oz w tomie esejów *Opowieść się rozpoczyna* analizuje tytułowy dylemat, który można skomentować jednym zdaniem: „Jakże trudno zacząć opowieść”. Pilch nie ma tego problemu. Właściwie prawie każde zdanie jakie stworzył, jest albo genialnym początkiem, albo brawurową pointą. Pilch nie ma problemu z

prologiem i epilogiem – to geniusz tych ekstremalnych figur. Pilchowi sprawia trudność prowadzenie narracji od jednego punktu do drugiego. Rasowy prozaik pokazuje swoje mistrzostwo właśnie pomiędzy tymi punktami; jemu się nigdzie nie spieszy, on potrafi się ukryć na stronie własnej narracji, umie inscenizować dialogi, uruchamiać rozmaite rytmy; przede wszystkim jednak jest mistrzem retorycznej równowagi. Te wszystkie umiejętności Pilch, co prawda, posiada, ale nie potrafi ich wykorzystać na dłuższą metę. Już po trzecim, czwartym zdaniu nieodmiennie ześlizguje się na liryczne tryby, zjeżdża na podmiotowe koleiny, zwraca się w stronę raz wzniosłych, raz ironicznych rejestrów. Pilch, rozpoczynając powieść, od razu ją kończy. Dlaczego? Dlatego, że jest dionizyjским monologistą, który, by użyć jego słów, został wybrany nie tyle przez rzeczywistość, co przez język.

„Odkrycie rytmu – pisze w *Nie ogarniam Polski* – muzyczność frazy, moment, w którym rytm bierze autora w swoje posiadanie – to jest początek sztuki literackiej”¹⁰.

Poeta Tadeusz Peiper w swojej powieści *Ma lat 22* skreślił bardzo podobne zdanie – dodam: powieść nie była dobra (choć pozostaje do dzisiaj frapująca), analogia narzuca się sama. Kto uległ dokumentnie językowi, ten nie może być prawdziwym powieściopisarzem. Żeby było jasne – nie oceniam tego negatywnie. Najznakomitszy przykład: James Joyce. Mistrz nieciągłości retorycznej i retorycznego nadmiaru. Pisał Bloom:

„Krytycy w głębi serca uwielbiają ciągłość, ale ten, kto zna tylko ciągłość, nie może być poetą. Bogiem poetów nie jest bowiem Apollo, który żyje w rytmie powrotów, lecz łysy gnom Błąd, który mieszka na dnie jaskini, skąd wymyka się w nieregularnych odstępach czasu, by w nowiu żerować na potężnych zmarłych”¹¹.

Krytycy, powieściopisarze, teolodzy, olimpijscy poeci... Ten, kogo pisarskie życie jest wyznaczone przez rytm, musi być lirycznym pieśniarzem. Chciałbym jeszcze zacytować fragment tego samego felietonu, w którym Pilch wskazuje własne poetyckie początki – a czyni to bardzo epickim gestem:

¹⁰ J. Pilch, *Pociąg do wieczności*, Warszawa 2007, s. 313

¹¹ H. Bloom, op. cit., s. 120.

„Na początku lat 70. minionego wieku, w przydzielonej nam kwaterze na peryferiach Chrzanowa, świeżo upieczony student pierwszego roku Marian Stala pieczołowicie rozkładał na swoim wyrku kilkanaście pozycji z zakresu literatury francuskiej i bezradnie spoglądał na wachlarz nadsekwańskich arcydzieł, i lkał, i popiskiwał z niekłamaną rozpaczą w głosie: »Co czytać? Co mam czytać najpierw? Nie wiem. I w ogóle: co będę czytał, jak niebawem skończę czytać całość literatury francuskiej? Nie wiem«.

Zajmujący łóżko pod oknem Bronek Wildstein wiedział, co ma czytać – oddawał się lekturze Parnickiego. Ja też wiedziałem, choć mglista była moja wiedza i wiotkie wybory: czytałem poetów współczesnych – zwłaszcza Grochowiaka i Harasymowicza¹².

Wspaniała alegoryczna scena przekonująca, że nasze życie jest zaprogramowane przez nasze książkowe wybory. Trzy wyraziste postaci, trzy różne kanony lektur, trzy brawurowe kariery. Poeta, który chciał być prozaikiem, u początków swojej literackiej biografii zaczytuje się w bardzo estetycznych, dandysowskich, metapoetyckich lirykach. Gdy tak przyglądam się coraz intensywniej owej scenie, zaczynam rozumieć, że w tym wskrzeszonym geście Pilcha jest teraz coś z buntu, sprzeciwu, że Pilch chce – w momencie, w którym wytwarza przeszłość – coś zmanifestować. Co takiego?

IV

Przejdę do felietonu *Prezydent z Guberalnej Gubernii* i przytoczę pewien fragment:

„Luterscy ojcowie z moich stron są powściągliwi niesłychanie. Luterscy ojcowie z moich stron, którzy służyli w Wehrmachcie, to istne wzorce powściągliwości, a luterscy ojcowie z moich stron, którzy służyli a Wehrmachcie i przeżyli, i potem żyli w Peerelu – szkoda gadać. Przez całe życie morda w kubel. Rozpasany XX wiek był też pod licznymi względami stuleciem niesłychanej dyskrecji¹³.

Według Blooma gnomy nieciągłości żerowały na „potężnych zmarłych”. Czytając teksty Pilcha, które są zarazem pochwałą, jak i potępieniem własnej

¹² J. Pilch, *Pociąg do wieczności*, op. cit., s. 311.

¹³ Ibidem, s. 134.

luterskiej tradycji, można w końcu dojść do wniosku, że jest on twórcą, który w szczególnie perwersyjny sposób mści się na przeszłości. Zemsta polegałaby na tym mianowicie, że ów potomek, opisując dzieje rodziny, hołdującej, przynajmniej w sferze deklaracji, litocie, a więc figurze umiaru, powściągliwości i dyskrecji, czyni to przy pomocy hiperboli, zatem figury przesady, ekstazy, ekshibicjonizmu. Inaczej mówiąc: Pilch zemścił się, przemawiając w imieniu tych, którzy nie chcieli mówić, którzy woleli żyć, być może nawet: nadmiernie, ale unikając nadmiernego mówienia o nadmiernym życiu. Krótko: Pilch jako pisarz jest ucieleśnieniem zemsty – poprzez odwrócenie rodzinnych pryncypiów. Pilch gwałci ciszę. Wprowadza nadmiar, czyli chaos. Egzystencją rodziny kierowało motto: „Na początku było niezapisane życie”, jego samego zaś: „Na początku jest pismo”. Świetnym przykładem może być felieton *Moja matka i Księga Nehemiasza*. Pewnego dnia „matka znalazła nazwisko Pilch w Starym Testamencie”¹⁴. Dalej czytamy: „Byliśmy dumni i zarazem nie mieściło nam się w głowach, że tak wstrząsającego odkrycia nie dokonał nikt wcześniej”¹⁵. Najbardziej intrygujące w tym tekście jest to, że narrator porzuca błyskawicznie wątek dumy i analizuje, dlaczego wszyscy przegapili ów królewski ślad. Nagromadzenie pytań retorycznych zamienia ową lekturową ślepotę w jakiś spisek, którego celem było osiągnięcie apodyktycznej niewiedzy na temat rodzinnej obecności na kartach Księgi, obecności w tekstowym świecie, w literackiej przestrzeni, zatem w królestwie kłamstwa. Historia lektury Biblii staje się historią niedoczytań, przeoczeń jednej z najważniejszych dla całej rodziny informacji. Historia egegez zdradza rodowy gwałt na prorockiej etymologii. Ujawnia strach przed słowem pisanym. Przed retorycznym początkiem.

¹⁴ Ibidem, s. 69.

¹⁵ Ibidem, s. 69.

„Chryste Panie, przecież ktoś przed matką musiał o tym wiedzieć! Przecież chyba nie jest tak, że matka jest pierwszą w historii czytelniczką, która obecność Pilcha w Biblii odkryła?”¹⁶.

Przywołując swojego dziadka, Pawła Pilcha, autor zastanawia się:

„A może zauważył? Zauważył, ale przeląkł się, że znów przychodzą deliryczne widma? I zamknął w wielkim strachu Księgę, i nigdy już na tamten wiersz nie spojrział?”¹⁷.

Pilch tak kieruje retorycznym przewodem, aby to raczej mężczyźni byli błądzącymi czytelnikami. Zemsta zatem jest podwójna. Po pierwsze, poeta/prozaik wypowiada głośno to, co do tej pory było niewypowiadalne. Po drugie zaś, poeta/mężczyzna łamie zakaz, który wprowadzili jego praszczurowie. Wobec tego – to kobieta, wbrew wszystkim wcześniejszym konfesjom, staje się patronką Pilchowej literatury. Jeśli potraktować kobiecość jako alegorię retorycznej hysterii, wtedy mój wniosek będzie tym klarowniejszy, wszak autor *Miasta utrapienia* to jeden z największych histeryków w polskiej literaturze.

V

Na koniec chciałem powrócić do sceny, w którą wprowadza nas epicka fraza „Na początku lat 70. minionego wieku (...)”¹⁸. Ma ona dla mnie jeszcze jeden wymiar, bardzo ironiczny. Przedstawia przecież trzy figury, które marzą o tym, aby być kimś innym niż są. Stała, literaturoznawca śniący o losie metafizycznego poety. Wildstein, agresywny ideolog, próbujący osiągnąć status transparentnego dziennikarza. Pilch, poeta, który, próbował być prozaikiem.

„Jeśli prawdziwie pijesz – pozwolę sobie na replay cytatu – musisz wszem i wobec ogłaszać, że nie pijesz, jeśli przyznajesz się, że pijesz, to znaczy, że nie pijesz prawdziwie”¹⁹.

¹⁶ Ibidem, s. 73.

¹⁷ Ibidem, s. 71.

¹⁸ Ibidem, s. 311.

¹⁹ J. Pilch, *Pod mocnym aniołem*, op. cit., s. 65.

Jeśli prawdziwie jesteś, jesteś zawsze kimś innym niż jesteś naprawdę?
Taka ma być pointa? Jeśli ma być, to pewnie jest właśnie taka. Kłamliwa i
aporetyczna.

J. Pilch, *Pociąg do życia wiecznego*, Świat Książki, Warszawa 2007