

Kim jest autor? Literatura jako gra i wróżba (Koncepcja autorstwa Olgi Tokarczuk)

Olga Tokarczuk jest pisarką, z którą krytyka przez lata miała spory problem. Choć autorka *Biegunów* była wielokrotnie nagradzana, a jej powieści długo nie schodziły ze szczytów list bestsellerów, gdzieś spod powierzchni rozmaitych wypowiedzi krytycznych wyłaniał się obraz zdolnej improwizatorki, której – po spontanicznym złożeniu ze sobą rozmaitych elementów – wychodzą rzeczy przez nią nieplanowane. Krytycy z jednej strony dostrzegali zatem ciekawe efekty artystyczne, z drugiej jednak wątpili, czy aby na pewno stały za nimi przemyślane i celowe zabiegi autorki. Czy pisarka przystępując do pisania, miała jakąś wizję całości tekstu? Czy zastosowane przez nią rozwiązania wynikały z realizacji określonego pisarskiego planu?

Nawet przychylna autorce Grażyna Borkowska podsumowuje swoje rozważania nad konstrukcją *E.E.* w sposób wysoce symptomatyczny. Porównując powieść Tokarczuk z *Weiserem Dawidkiem Huellego*, pisze:

„Literacka gra prowadzona przez Tokarczuk jest mniej wyrafinowana i nie tak samoświadoma swoich celów i przeznaczeń. *E.E.* pozostaje trudnym przypadkiem także dla samej autorki, która przekonuje się niejako w trakcie opowiadania, że niektóre klucze interpretacyjne są tylko nieporęcznymi wytrychami”¹.

Pojawia się tu postulat planowej konstrukcji dzieła, w którym wszystkie elementy sensotwórcze zostają świadomie zdeponowane przez pisarza, tworząc organiczną konstrukcję pozwalającą na zabieg uspojnienia interpretacji. W podobnym duchu utrzymana jest recenzja *Prawieku* pióra Roberta Chojnackiego, który zwraca uwagę na niedostatki kompozycyjne tej powieści. Krytyk bardzo dokładnie analizuje strukturę utworu i, doceniając nowatorskie pomysły konstrukcyjne autorki, stwierdza ostatecznie, że przypisanie poszczególnych czasów-rozdziatów do postaci jest niekonsekwentne i pozbawione wyższego sensu, a podział okazuje się nierównomierny i bezplanowy. „Ten utwór nie ma rytmu, a właśnie on powinien go mieć” – podkreśla badacz². Pisze także o „niezręczności literackiej konstrukcji” i o tym, że „mityczność świata przedstawionego wydaje się spójna tylko na powierzchni, w głębi rozsypuje się w literackiej nieporadności”³. Co na to Olga Tokarczuk? Analizując jej wypowiedzi metaliterackie z wczesnego okresu twórczości, możemy dojść do wniosku, że w dużej mierze sama prowokowała takie

¹ G. Borkowska, *Erna i duchy*, „Kresy” 1995, nr 23, s. 151.

² R. Chojnacki, *Pars pro toto*, „Studium” 1997, nr 6, s. 193.

³ Ibidem, s. 198.

odczytania. W wywiadzie udzielonym Przemysławowi Czaplińskiemu i Piotrowi Śliwińskiemu autorka pytana o to, dlaczego tak, a nie inaczej skonstruowała *Prawiek*, odpowiedziała:

„Nie do końca wiem, ale ta powieść tkwiła w mojej głowie – właściwie już ułożona – od dawna. (...) A ta osobność rozdziałików, czyli czasów... Z jednej strony to jest następstwo mojej metody pisania i myślenia, bo ja pisząc, dzielę całość na małe części. A z drugiej strony miałam wrażenie, że podział na tak samo nazwane części daje porządek interpretacyjny, że to jest mądre i dobre, bo drobny zabieg pokazuje, czym to wszystko jest, czyli... nie wiem, jak to nazwać... wy pewnie wiecie lepiej (...)

Ja nie do końca wiedziałam, co to ma znaczyć, ale czułam, że tak właśnie powinno być. Do tego stopnia, że kiedy tuż przed złożeniem książki wydawca miał pomysł, żeby znieść te osobne czasy, bardzo ostro zaprotestowałam. (...) Bo pomyślałam sobie, że to zniszczy całą tę misterną konstrukcję, rozerwie sznurek z koralikami. One są osobne, ale zarazem coś je łączy”⁴.

W zwrocie „wy pewnie wiecie lepiej” skierowanym do dwóch wybitnych literaturoznawców można się zapewne dopatrzeć kokieterii ze strony autorki (płeć nie ma tu nic do rzeczy), która scedowuje na badaczy świadomość form i chwytów, podczas gdy sama pisarka doświadcza spontaniczności i bezpośredniości procesu twórczego. W wielu wywiadach Tokarczuk podkreślała, że nie posiada świadomości formy, pewnych rzeczy nie potrafi nazwać, a nazwanie zastosowanych przez siebie zabiegów pozostawiała swoim rozmówcom, którymi zwykle byli literaturoznawcy. Stanisławowi Beresiewi powiedziała na przykład: „(...) ja mam wrażenie, że forma przychodzi sama. Naprawdę nie interesują mnie możliwości takiej czy siakiej narracji”⁵. Można to traktować jako etap twórczej naiwności młodej pisarki lub jako bunt przeciwko instytucji literaturoznawstwa. Metanarrację o twórczej naiwności i spontanicznym, bezplanowym zapisywaniu podawał w wątpliwość Andrzej Franaszek, pisząc:

„Należy jednak odróżnić wypowiedzi Olgi Tokarczuk, udzielane dziennikarzom, od wypowiedzi, jakimi są książki. Zarówno *Podróż ludzi Księgi*, jak i *E.E.* są w wysokim stopniu świadomie skonstruowane, ich sygnatura (w znaczeniu Fiedlerowskim) jest wyraźna”⁶.

Te wczesne wypowiedzi, noszące jeszcze znamiona sprzeciwu wobec formuł i planów, z biegiem czasu skryształizowały się w stosunkowo spójny i uporządkowany zbiór poglądów na proces twórczy i to, czym jest literatura. Z wypowiedzi tych (najpełniej wyrażonych w wydanym w 2000 roku esej *Lalka i perła*) wyłania się obraz autorki, który odchodzi od ukazywania siebie jako „ojca” (matki) tekstu oraz ustanawia między sobą a sensem szereg instancji pośredniczących. W *Lalce i perle* Tokarczuk pyta „Kim jest autor?” (nie tylko Prus, ale pisarz w ogóle):

„Doświadczenie, które przytrafia się wielu: rozczarowanie osobą autora naszej ulubionej książki. Bywa bowiem, że książka przerasta autora, który ją napisał. Nie wiem, dlaczego tak jest

⁴ O. Tokarczuk, *Chciałabym pilnować środka*, rozm. przepr. P. Czapliński, P. Śliwiński [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 244.

⁵ Eadem, *Radość narracji*, rozm. przepr. Stanisław Beres, „Dykja” 1998, nr 9/10, s. 77.

⁶ A. Franaszek, *Oczy Olgi T.*, „NaGłos” 1995, nr 21, s. 197.

i jak to się dzieje. Może po prostu nie da się porównać dzieła z żywym człowiekiem. Jedynym obszarem, na którym dałoby się przeprowadzić takie porównanie, jest, jak sądzę, obszar tego, co uświadomione, odkryte, zobaczone, nazwane słowem lub obrazem i włączone do systemu. A więc: czy autor wie, co robi?

Książka może być bardziej »świadoma« niż jej autor. Znaczy to, że świat, który penetruje, wydaje się większy niż »ja« autora”⁷.

Kim więc jest w świetle tej koncepcji autor, skoro wymyka się mu własny tekst, skoro nad nim w pełni nie panuje, a zatem ten, kto pisze, nie jest w pełni tożsamy z człowiekiem, którego nazwisko widnieje na okładce?

Kto pisze?

W swojej twórczej metanarracji Tokarczuk mniej lub bardziej bezpośrednio wskazuje na trzy czynniki podważające tożsamość autora. Pierwszy z nich wyraża się w koncepcji pisarskiej podmiotowości, która ulega rozszczepieniu – twórcze „ja” nosi w sobie zalążki przyszłych postaci:

„Myślę, że przejawem istnienia tych nieświadomych osobowości jest między innymi kreacja postaci w powieści. Cała ta menażeria z E.E., także z Prawieku, to kawałki mnie samej. Kiedy pisałam E.E., często śnił mi się Walter Frommer i Teresa, jakby byli to jacyś dawno zapomniani znajomi. Postaci w powieści mają swoją własną energię i wygłaszają sądy, z którymi nie zawsze się zgadzam. Są moje i nie moje, ale dzieją się we mnie. To poniekąd usprawiedliwia mojego wszechwiedzącego narratora”⁸.

Postać wszechwiedzącego narratora jest więc rodzajem „nawiasu”, który kompozycyjnie spaja partykularne i na poły autonomiczne głosy postaci. Drugi wymiar „rozmywania się” osoby autora – podważania jego statusu „źródła” dyskursu – wyznacza metafora mówienia „w imieniu”, a odpowiada jej figura twórcy, którą można by określić jako „szamana” lub „medium”⁹. Ta formuła postrzegania statusu pisarza nie zmieniła się u Tokarczuk przez lata. Czasem „głosy”, które przekazywała, były metaforą tradycji:

„Ci, którzy piszą opowieści – to takie muszle, które wychwytią i zgłasnają szelesty i szmer, które brzmiały przez wieki. Trzeba mieć ciszę, żeby ją [potencjalny błąd gramatyczny w tekście – przyp. K.K] słyszeć”¹⁰.

Autor staje się kimś, kto pośredniczy między sferami, jest rzecznikiem niemych otwartym na głosy innych, na przykład zmarłych. Najnowsza powieść pisarki, *Księgi Jakubowe*, nosi barokizowany podtytuł, który głosi między innymi, że jest ona „opowiadana przez zmarłych, a przez autorkę dopełniona metodą koniunktury”. Tak Tokarczuk tłumaczy go w jednym z wywiadów:

„Czasami miałam fantastyczne i dziwne uczucie, że oni, gdzieś z »tamtej strony«, domagają się tego »zapisu« ich życia, machają do mnie, dają mi znaki, przepychają się do mnie z tego czyścica

⁷ O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 13.

⁸ Eadem, *Mogę przestać pisać*, rozm. przepr. K. Maliszewski, „Odra” 1996, nr 4, s. 81.

⁹ Wspominałam już o tym na marginesie interpretacji E.E. w tekście: *Podmiotowość „mediumiczna”*. „E.E.” *Olgi Tokarczuk jako powieść psychologiczna*, „Ruch Literacki” 2015, nr 1 [w druku].

¹⁰ Eadem, *Najważniejsza jest opowieść*, rozm. przepr. K. Maliszewski, „Nowy Nurt” 1994, nr 16, s. 10.

nieistnienia – tak to sobie wyobrażałam. Zmarli mówili do mnie z tych strzępków informacji i niedopowiedzeń. Rozbudowywałam te okruchy, dopowiadałam i w ten sposób budowałam całe postaci, latałam arigę – to jeszcze jedno pojęcie hebrajskie – tkaninę życia¹¹.

Autorka opisuje naturę swojej twórczej inspiracji w sposób dziś już raczej niepopularny – jest łącznikiem między „tym” a „tamnym światem”, dziwnym, otwartym na głosy podmiotu usytuowanym na granicy dwóch rzeczywistości. Trzeci rodzaj „rozmywania” autorskiego „ja” łączy się z figurą przywoływaną przez Tokarczuk w *Lalka i perle* – to „obserwator”:

„Byłby to ktoś, kto jest większy, pojemniejszy niż osoba autora; ktoś, kto zawiera go w sobie i jednocześnie poza niego wykracza; ktoś, kto lepiej panuje nad czasem niż indywidualne »ja«, kto jest w stanie głębiej zrozumieć przyczynę i skutek, kto poniekąd zna przyszłość, ponieważ jest zorientowany na cel, do którego zmierza proces”¹².

Jak podkreśla dalej autorka, „obserwator” stanowi przeniesienie kategorii jaźni do literatury psychologicznej. „Istnienie jaźni oznacza też, że istnieje punkt widzenia, który znajduje się wyżej, ponad naszą biografią, ponad naszą wiedzę o świecie” – dodaje¹³. Można chyba bez większego ryzyka postawić tezę, że relacja między „obserwatorem” a „pisarzem” jest bardzo podobna do tej, która łączy samego pisarza z jego postaciami. Wszzechwiedzącego narratora swoich powieści pisarza (jak w rozmowie z Maliszewskim) przedstawia zatem raz jako odpowiednik własnej osobowości, która obejmuje punkty widzenia postaci, innym zaś razem staje się on odpowiednikiem obserwatora, którego punkt widzenia wykracza ponad perspektywę autora¹⁴.

Jak powstaje tekst?

Najwcześniejsze wypowiedzi Tokarczuk dotyczące specyfiki procesu twórczego są bardzo mocno zanurzone w paradygmacie romantycznym – pisarz jest rodzajem przekaznika dla czegoś, co jest większe od niego samego. Młoda pisarka mówi: „coś mi się samo wyobraża”, „mam wrażenie zapisywania wewnętrznych filmów”¹⁵. W większości tych sformułowań na plan pierwszy wysuwa się z jednej strony poczucie, że tekst przychodzi spoza świadomości, z drugiej zaś wrażenie pewnej jego autonomii, niezależności od autorskiego aktu kreacji: „Przychodzi coś do głowy, zaczyna się to widzieć, słyszeć i trzeba to napisać”¹⁶. W wywiadzie przeprowadzonym przez Agatę Kos pisarka mówi wręcz o doświadczeniu „medialności” czy też „pisma automatycznego”:

„Kiedyś myślałam, że ja wymyślam, to znaczy kompiluję to, co sobie przyswoiłam z zewnątrz, i to, co pamiętam z własnego życia, ale teraz często mi się wydaje, że od czasu do czasu miewam kontakt z jakąś wiedzą we mnie, która nie jest moja”¹⁷.

¹¹ O. Tokarczuk, *Tropem herezji*, rozm. przepr. T. Stawiszyński, „Tygodnik Powszechny”, 19 października 2014, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/wywiad-z-olga-tokarczuk-tropem-herezji/khph> [dostęp: 1.03.2015].

¹² Eadem, *Lalka i perla*, op. cit., s. 16.

¹³ Ibidem, s. 17.

¹⁴ Zob. eadem, *Chciałabym pilnować środka*, op. cit., s. 245.

¹⁵ O. Tokarczuk, *Mogę przestać pisać*, op. cit., s. 78.

¹⁶ Eadem, *Olga Tokarczuk – opowieść o sobie*, oprac. JZB, „Magazyn Literacki” 1997, nr 3/4 s. 36 (fragmenty wywiadów opublikowanych na łamach prasy w latach 1995–1997).

¹⁷ Eadem, *Kwestia postrzegania*, rozm. przepr. A. Koss, „Kresy” 1997, nr 30, s. 58.

Kolejnym niezwykle istotnym czynnikiem wpływającym na pisanie są sny. Tokarczuk mówiła o tym tak często, że można odnieść wrażenie, iż jej wczesne powieści zostały prawie w całości „wyniszone”. Tak opowiadała o tym Krzysztofowi Maliszewskiemu przed publikacją swojej drugiej powieści, *E.E.* :

„– Skąd bierzesz te nowe wcielenia starych mitów?

– W 80% ze snów. Strasznie bogato śnię i wydoskonalitałam sztukę zapamiętywania tego, co śniłam. Czasem zdarza się, że wszystko mi się miesza i nie wiem, czy coś mi się śniło, czy zdarzyło naprawdę. Większość moich powieści to są sny, w których odzywają się mityczne konstrukcje. Myślę, że pisarze są spadkobiercami mitycznych śpiewaków. Szczególnie przez poetów mówi jakaś wyższa świadomość (...)¹⁸.

Kolejne charakterystyczne dla metanarracji Tokarczuk figury pisania to obrazy gry i wróżby. Łączy je w sobie na przykład talia kart Tarota, której model miał być wstępnym szkieletem kompozycyjnym *Podróży ludzi księgi*¹⁹. W figurze gry zawarte są dwa istotne aspekty – pierwszy z nich to powierzenie się przypadkowi, drugi zaś – odkrywanie porządku świata, a więc pewnej konieczności, która kryje się za tym, co pozornie akcydentalne. W jednym z wywiadów Tokarczuk opowiada o grze, która jej się przyśniła:

„Mam w domu takie miejsce, gdzie jest chyba żyła wodna. Śpi się tam niespokojnie i bardzo dużo śni. To nie tylko moje doświadczenie, ale również wielu moich gości. Tam mi się przyśniło parę pomysłów do *Prawieku*. Kiedyś miałam we śnie pomysł na grę w kształcie labiryntu. Jej sens nie polegał na tym, że się gdzieś dąży, idzie do jakiegoś centrum, jak to bywa w »chińczyku«, lecz trzeba się z tej gry uwolnić, znaleźć z niej wyjście. Zrobiłam nawet taką grę planszową z pionkami. A im dłużej się w nią wmyślałam, tym więcej nasuwało mi się skojarzeń do powieści. We śnie ta gra była bardzo ważna, od niej zależało życie, albo nawet więcej niż życie, może zbawienie; coś co wykraczało poza ziemskie »tu i teraz«²⁰.

W obrazie tym pojawia się wspomniany już wątek inspiracji płynącej ze snu. Oprócz tego odnajdujemy wątek poznawania, docierania do prawdy, będącego drogą wyzwolenia i samodoskonalenia. Historia dziedzica Popielskiego stanowi rozwinięcie tych wątków. *Ignis fatuus, czyli pouczająca gra dla jednego gracza*, której bohater *Prawieku* oddaje się z pasją przechodzącą w szaleństwo. To prezent od tajemniczego rabina. Do labiryntowej planszy dołączona jest książeczka – pokrętna z pozoru instrukcja zawierająca opisy ośmiu światów, przez które podczas gry przechodzi adept. Wygrana oznacza wyjście z labiryntu, uwolnienie się. Przez płataninę dróg wiodą gracza sny i rzuty kostką, ale tylko pozornie zdany jest on na los:

„Wybory dokonują się same, ale czasem gracz odnosi wrażenie, że podejmuje je świadomie. Może go to przerazić, wtedy bowiem czuje się odpowiedzialny za to, gdzie się znajdzie i co go spotka.

(...)

¹⁸ Eadem, *Najważniejsza jest opowieść*, op. cit., s. 10.

¹⁹ Zob. eadem, *Chciałabym pilnować środka*, op. cit., s. 245–246.

²⁰ Eadem, *Nie ma mnie jednej*, rozm. przepr. J. Baran, „Sycyna” 1997, nr 24, s. 3.

Gracz widzi swoją drogę jak pęknięcia na lodzie – linie, które w zawrotnym tempie rozdwiają się, kręcą i zmieniają kierunek. Albo jak błyskawicę na niebie, która szuka sobie drogi przez powietrze w sposób niemożliwy do przewidzenia. Gracz, który wierzy w Boga, powie: »wyroki boskie«, »palec boży« – ta wszechmocna i potężna końcówka Stworzyciela. Jeśli zaś w Boga nie wierzy, powie: »przypadek«, »zbieg okoliczności«. Czasem gracz użyje słowa »mój wolny wybór«, ale z pewnością powie to ciszej i bez przekonania²¹.

Zaufać „błędnemu ognikowi” (*ignis fatuus*) to uwierzyć, że porządek istnieje, wyzwanie jest możliwe, a to, co pozornie przypadkowe, jest tak naprawdę znakiem, przejawem istnienia wyższej rzeczywistości. Gra przybliża się do wróżby, jeśli przez wróżbę rozumieć odkrywanie przeznaczenia, ukrytego porządku rzeczywistości. Kiedy na skutek nacjonalizacji rodzina dziedzica musi opuścić dwór w Prawieku, Popielski mówi do żony: „Wszystko jest dokładnie tak, jak ma być”, bo gra wcześniej ujawniła mu konieczność wszystkiego, co przytrafia się ludziom²². Warto podkreślić, że opis kondycji dziedzica, który z biegiem czasu coraz bardziej oddala się od świata, poświęcając czas swojej niekonwencjonalnej rozrywce, bardzo przybliża się do sposobu, w jaki Tokarczuk charakteryzuje godziny spędzone na pisaniu. O żywotności metafory gry w twórczości pisarki świadczy to, że figura wróżbity-gracza powraca po osiemnastu latach od powstania *Prawieku* na kartach *Ksiąg Jakubowych* w osobie żydowskiej prorokini, Chai Szor. Metaforą pośredniczącą między jej transami a autonarracją Tokarczuk jest „mówienie głosami”: „Chaja, gdy mówi obcymi głosami, ma zawsze przed sobą namalowaną na desce mapę²³. Powtarzając niejako gest samej Tokarczuk i dziedzica Popielskiego, Chaja pochyla się nad grą będącą jednocześnie modelem świata. O ile Popielski został uznany za szaleńca, o tyle ta bohaterka jest szanowana, a jej słów słucha się z uwagą, jej wróżby są bowiem nieomyłne:

„Chaja ma dwie kostki – jedną z liczbami, a drugą z literami. (...) bawi się teraz kostkami, obraca je w dłoniach, wpatruje się w planszę długo – nigdy nie wiadomo, ile to będzie trwało – a potem jej powieki szybko mrugają i drgają, po czym kostki toczą się, ukazując odpowiedź; Chaja zgodnie z tą wróżką rozstawia figurki na planszy, szepce coś do siebie, popycha je. Zmienia ustawienia, odkłada na bok, wyciąga skądś inne, jeszcze dziwniejsze²⁴.

Kolejną cechą, która łączy pisarkę i jej bohaterkę jest poczucie obcości słów, które są owocem gry: „Chyba sama Chaja zdziwiona jest tym, co mówi²⁵. Metaforę gry przywołuje Tokarczuk w rozmowie z Justyną Sobolewską, gdy opowiada o pisaniu kryminału *Prowadź swój pług przez kości umarłych*: „Kiedy poruszałam postaciami, rysowałam dla nich sytuacje, miałam wrażenie, że rozgrywam odwieczną potężną mitologiczną – jak to ja – grę²⁶. Najpełniej chyba jednak i *explicite* sytuacja lektury i gry zbliżają się do siebie w *quasi*-autobiograficznych fragmentach *Biegunów*. Powraca tu w pierwszej

²¹ Eadem, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1996, s. 88.

²² Ibidem.

²³ Eadem, *Księgi Jakubowe*, Kraków 2014, s. 172.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 271.

²⁶ Eadem, *Błąd w oprogramowaniu świata*, rozm. przepr. J. Sobolewska, „Polityka” 2009, 5 listopada, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1500413,1,rozmowa-z-olga-tokarczuk.read>, [dostęp: 10.03.2014].

kolejności metafora pisania-słuchania głosów („stawałam się na jakiś czas monstrialnym uchem do słuchania szmerów, ech i szelestów; dalekich głosów dochodzących zza jakiejś ściany”²⁷), następnie zaś przestrzeń piszącego umysłu przyrównana zostaje do planszy:

„Trzeba cały czas pozostawać w sobie, w jednoosobowej celi, w całkowitej samotności. To kontrolowana psychoza, paranoja z obsesją zaprężnięte do pracy (...) Widzi się z tej pisarskiej piwnicy zaledwie nogi przechodniów, słyszy się stuk obcasów. Czasami ktoś przystanie, żeby schylić się i rzucić do wnętrza okiem, można wtedy ujrzeć ludzką twarz i zamienić nawet kilka słów. W istocie jednak umysł zajęty jest swoją grą, którą toczy sam przed sobą w naszkicowanym pospiesznie panoptikum, rozstawiając figurki na prowizorycznej scenie – autor i bohater, narratorka i czytelniczka, ten, który opisuje, i ta opisana; stopy, buty, obcasy i twarze prędzej czy później staną się częścią tej gry”²⁸.

Wszystkie przywołane tu dotychczas figury pisania zawierają komponent osłabiania władzy autora rozumianego jako kreacyjna autonomia samoświadomego podmiotu – autor może więc przyjąć to, co do niego przychodzi, wysłuchać i wyśnić powieść, a potem zapisać ją tak, jakby była już gdzieś gotowa, czekała na odkrycie. Znakomicie oddaje tę ideę metafora frotazu, którą pisarka przywołuje w *Lalce i perle* (miałaby ona opisywać sposób powstawania *Lalki* i każdej innej wartościowej powieści):

„Może metoda takiego klejenia epizodów opierała się na optymistycznym przeczuciu, że całość gdzieś tam istnieje, choć nie jest do końca ani zwerbalizowana, ani nawet znana samemu autorowi; że warto podjąć wysiłek, choć nie ma się pewności, że przyniesie on sensowny efekt. Zupełnie jak w rysunkowej technice frotazu – jeżeli istnieje pod spodem wzór, od nas wymaga się tylko mazania ołówkiem”²⁹.

Docieranie do ukrytej całości nie ma nic wspólnego z precyzyjnym konstruowaniem, planową i usystematyzowaną aktywnością twórczą. W grze tej nie idzie bowiem o organiczną całość dzieła, o precyzyjną architekturę tekstu, ale o dotarcie do ukrytego porządku, który jest zaledwie przeczowany. Do jej bezwzględnych reguł należy zdanie się na los. Tokarczuk podejmuje się apologii przypadku, który nie jest przypadkiem – pisarz, podobnie jak dziedzic Popielski, zawierzyć musi, że zbiegi okoliczności i z pozoru nieistotne analogie dokądś go doprowadzą. W akcie tym jest rodzajem gracza prowadzonym przez mistrza gry – obserwatora:

„»Pisanie obserwatorem« byłoby więc właśnie aktem zawierzenia naturalnemu wewnętrznemu rytmowi, który otwiera nas na wiedzę »przypadkową« komponującą się bez szczególnego świadomego wysiłku w opowiadaną historię. Kto z nas nie zna tego zastanawiającego zjawiska, gdy w czasie pracy nad jakimś problemem, pracy w natężeniu i skupieniu, banalna rzeczywistość zewnętrzna podsuwa nam rozwiązania: albo przypadkowo sięgamy po jakąś zakurzoną książkę i znajdujemy tam brakujące zdanie, albo ktoś przypadkowo podsuwa nam temat, który okazuje się kluczowy, albo sen – który kiedy indziej wydawałby się niejasny i pogmatwany – teraz nagle rzuca całkiem nowe światło”³⁰.

²⁷ Eadem, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 18.

²⁸ Ibidem, s. 18.

²⁹ Eadem, *Lalka i perla*, s. 9.

³⁰ Ibidem, s. 17.

Tokarczuk dodaje także, że błędem ze strony autora jest zarówno przypisywanie sobie ostatecznego kształtu dzieła, jak i autorska duma, twórca bowiem „jest tylko czułym i delikatnym narzędziem obserwatora”³¹. To w pewnym sensie komentarz pisarki do własnych wypowiedzi, w których z taką gorliwością podkreślała, że „całość” nie należy do niej, a ona sama nie jest odpowiedzialna za ostateczny kształt swoich powieści. Pisanie to skrupulatne wsłuchiwanie się w głosy, zaufanie losowi, własnemu specyficznemu statusowi gracza-przekaznika. Tokarczuk symbolicznie wyrzeka się autorstwa, kryjąc swoją osobę za różnymi głosami, które miałyby przez nią mówić, a twórczość ukazuje jako stan bierności w ruchu poszukiwania sensu, którego cel do końca pozostaje zagadką. W tym znaczeniu autor tak naprawdę nie wie, co robi.

Czym jest czytanie?

Czytanie jest także grą. Tokarczuk przywołuje w tym kontekście jedną z księzek, które być może najpełniej wpisują się w formułę dzieła otwartego:

„Książki są dla czytelnika, nie dla autora. To czytelnik znajduje w nich znaczenie. Albo nie znajduje. Dla mnie książką idealną jest *I Ching*, ponieważ jej bagaż językowy, literacki sprowadzony jest do minimum. To samo lustro bez ram i upiększeń. Czysta funkcja odzwierciedlania tego, kto ją czyta. Taka książka jest pretekstem – całe znaczenie, cały jej sens nadaje czytelnik”³².

I Ching (*Księga Przemian*, zwana także po prostu *Księgą*) składa się z 64 heksagramów mających być „obrazem wszystkich spraw tego świata”. Często używano ją jako księgę wróżebną, w której szukano praktycznych porad dotyczących sposobu postępowania w konkretnej sytuacji³³. Postrzeganie wróżenia z *Księgi* jako idealnej formy obcowania z tekstem to kolejny ruch osłabiający autorską władzę nad sensem. Motyw księgi wróżebnej autorka przywołała po latach w *Biegunach*. Jeden z bohaterów w każdą podróż zabierał ze sobą szczypty tomik Ciorana, z którego wróży, wybierając na oślep przypadkowy fragment. To jest dobra *Księga* na nasze czasy (jedna z wielu możliwych), bo „do celów wróżebnych Biblia straciła już swoją aktualność”³⁴. Żyjemy zatem w czasach, w których całościowa wizja sensu czasów i ludzkiej egzystencji zawarta w *Biblii* ustępuje wobec pesymistycznej refleksji rumuńskiego fragmentarysty, apologety pustki negującego adekwatność wszelkich spójnych światopoglądów i systemów filozoficznych. Wylosowany fragment głosi:

„Zamiast zwracać uwagę na twarz przechodniów, spoglądałem na ich stopy i wszystkich tych zabieganych ludzi sprowadzałem do kroków spieszących – tylko ku czemu. I wydało mi się jasne, że nasza misja polega na wznoszeniu kurzu w poszukiwaniu jakiejś niepoważnej tajemnicy”³⁵.

Podmiot tej wypowiedzi spogląda na świat z perspektywy podobnej do tej, z jakiej obserwuje go literackie *alter ego* Tokarczuk w przywołanym wcześniej fragmencie

³¹ Ibidem, s. 18.

³² Eadem, *Mogę przestać...*, op. cit., s. 81.

³³ J.L. Liu, *Wprowadzenie do filozofii chińskiej*, tłum. M. Godyń, Kraków 2010, s. 29.

³⁴ O. Tokarczuk, *Bieguni*, op. cit., s. 30.

³⁵ Ibidem.

– przygląda się ludzkim stopom, gdy przechodnie w codziennym pośpiechu przemierzają ulice. Zarówno bezcelowość kroków, jak i sformułowanie „niepoważna tajemnica” sugerują jałowość gestu poszukiwania sensu. *Bieguni* są między innymi powieścią o czytaniu świata, dopatrywaniu się w nim znaczących struktur, aczkolwiek do końca nie wiadomo, czy jego obietnica nie jest „błędnym ognikiem” i czy znaki, za którymi podąża wzrok czytającego, nie są pozbawione odniesienia. Na kartach tej powieści Tokarczuk po raz kolejny przywołuje *I Ching*, jednak w tym wypadku lektura staje się czytaniem przestrzeni – poszukiwaniem sensu w niezrozumiałym, a potencjalnie znaczącym układzie chińskich lotnisk widzianych z lotu ptaka³⁶. Polem wróżby staje się tutaj świat, rozumiany jako przestrzeń potencjalnie sensowna, w której oko patrzącego usiłuje odpoznać ukryty porządek, wróżąc z pozornie akcydentalnego układu elementów. Tak właśnie spogląda na świat Kunicki, jeden z bohaterów *Biegunów*:

„Leży w ubraniu wśród wyrzuconych z toreb rzeczy, na wznak. Jego wzrok z uwagą bada ich konstelację, wzajemne położenie, wskazywane kierunki, tworzone figury. To mogłaby być wróżba. Jest tam do niego list, napisany w sprawie jego żony i dziecka, ale przede wszystkim w sprawie jego samego. Nie zna tego pisma ani tych znaków, z pewnością nie pisała ich ludzka ręka. Ich związek z nim jest oczywisty, sam fakt, że na nie patrzy, jest istotny; i to, że je widzi, jest wielką tajemnicą, jest nią, że w ogóle może patrzeć i widzieć, tajemnicą jest to, że jest”³⁷.

Będąc „czytelnikami” świata, wyłapujemy „konstelację” rzeczy, interpretujemy ich przypadkowe układy, poszukując sensu, przesłania, wyjaśnienia. Słowo „konstelacja” jest tu niezwykle istotne, bo odnosi się do autorskiej koncepcji genologicznej Tokarczuk – formy sylwicznej określanej jako „powieść konstelacyjna”. Forma ta miałaby być adekwatnym wyrazem współczesnego doświadczenia:

„Linearnie opowiadanie wydaje mi się zafałszowaniem rzeczywistości. Skoro mamy pisać tak, żeby jakoś opisywać naszą rzeczywistość, to musimy znaleźć sposób, by oddać tę jej polifoniczność, zgiełk, wiele splątanych narracji atakujących nasze uszy. Niewykluczone, że w czasach Flauberta świat był linearny, ale dzisiaj jest wielopoziomowy, rzeczywiste miesza się w nim z nierealnym. Dlatego kiedy pisałam *Dom dzienny, dom nocny* wymyśliłam sobie coś, co nazwałam powieścią konstelacyjną. To cieszenie się fragmentem, zaufanie, że powieść jest składana przez umysł czytelnika, jak model do sklepania, a nie stworzona przez pisarza. To też przeczucie, że ta całość, do której tak tęsknimy, tkwi między szczegółami”³⁸.

Powieść konstelacyjna to powieść „składana przez umysł czytelnika”, powieść tkana z odrębnych głosów – rozrzucona talia kart Tarota, *I Ching*, „pouczająca gra dla jednego gracza”, w której odbiorca sam będzie musiał poszukać pewnego porządku. Taka konstrukcyjna otwartość jeszcze mocniej podkreśla sposób percepcji dzieła, który jest analogiczny względem „lektury” świata – nielinearny, fragmentaryczny, polegający

³⁶ Ibidem, s. 201.

³⁷ Ibidem, s. 60.

³⁸ Eadem, *Ciało to pojazd doskonały*, rozm. przepr. M. Gawrońska, „Dziennik” 2007, 25 października, <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/62076,cialo-to-pojazd-doskonaly.html>, [dostęp: 4.03.2015].

na tropieniu analogii i koincydencji, przy czym nie ma nikogo, kto mógłby podsunąć gotową uspójniającą narrację.

Przytoczone wypowiedzi literackie i metaliterackie autorki *Biegunów* ukazują przejście, jakie dokonano się w refleksji pisarki od młodzieńczych, może nieco naiwnych, deklaracji twórczej nieświadomości i poczucia autonomii tworzonego tekstu po dojrzały i ugruntowany projekt formy otwartej. „Powieść konstelacyjna”, forma *par excellence* sylwiczna, wpisuje się w bardzo istotny nurt współczesnej twórczości literackiej i jako koncepcja formalna nie jest radykalnie odmienna od pomysłów wielu innych pisarzy. Niemniej stojąca za nią wizja literatury i twórczości dobitnie świadczy o tym, jak rozmaite mogą być podstawy myślowe tego typu kompozycji. I choć na przykład misterna konstrukcja *Ksiąg Jakubowych* jasno wskazuje na mocny autorski gest kompozycyjny, to bez wątpienia koncepcja pisarskiej nieświadomości i roli przypadku w procesie twórczym była i pozostaje niezwykle istotnym komponentem metaliterackiego dyskursu laureatki nagrody Nike. Według Tokarczuk pisarz nie jest władcą i dyspozytorem sensu. Autorka stosuje strategię „rozpraszania”, „oddalania” autorstwa poprzez kreację rozmaitych figur piszącego – raz autor jest więc wróżbitą zdającym się na „los”, a raz medium, przez które przemawiają cudze głosy, innym razem „śniącym”, często metafizycznym graczem, którego w gąszczu rzeczy za rękę prowadzi obserwatorskie „nad-ja”. Jako gracz, piszący nie zna ostatecznego celu swojej aktywności, ale wierzy, że gdzieś tam istnieje całość, którą po powstaniu dzieła rozpozna jako nie w pełni własną. Czytelnik może dać się wciągnąć w tę grę, ale wymaga to od niego aktu wiary – tej samej, z którą autor powierza się procesowi twórczemu – wiary w wygraną rozumianą jako doświadczenie sensu, całości, która wyłoni się z rozproszonych elementów.

Summary

Who Is the Author?

Literature as game and prophecy

(Olga Tokarczuk's Conception of Authorship)

The main purpose of this article is to describe the metaphors of writing and literary authorship used by Olga Tokarczuk. Among the most important of them we find: a game, a dream, a psychic trance and a prophecy. I analyze the discursive strategies of weakening the author's authority over the created text. Tokarczuk emphasizes the significance of accident, coincidence and the unconscious in the creative process and she seems to believe that there exists an unknown totality of text, which is discovered by the author in the process of writing.

Keywords: autor, gra, nieświadomość, fragment, całość, author, game, unconsciousness, fragment, totality