

Anna Rutka

Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II w Lublinie

**Fantastyka i parafrazy. O dyskursie pamięci
w twórczości pisarzy młodego pokolenia –
Łukasz Orbitowski *Widma* (2012) i Paweł
Demirski *Niech żyje wojna!* (2011)**

Pytanie o pamięć – zarówno tę kulturową, ogólnonarodową, jak i prywatną – jest kwestią, która silnie przenika współczesną przestrzeń publiczną oraz literaturę. Katastroficzne wydarzenia minionego wieku powróciły w wielu kulturach europejskich ze szczególną intensywnością w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Jak stwierdza Aleida Assmann, niemiecka badaczka kultury pamięci, zasadniczym impulsem przemian europejskich form pamięci stał się polityczno-narodowy przełom końca lat osiemdziesiątych: upadek komunizmu, symboliczne zburzenie muru berlińskiego i ostateczne polityczne przewyciężenie okresu zimnej wojny. Współczesne modyfikacje sposobów i form wspominania przeszłości wiążą się ściśle z procesami globalizacji, uniwersalizacji i przełamywania tabu w epoce „rozpadu narodowych mitów”¹. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że dla kultury i historii Polski rok 1989 stał się przełomowy pod wieloma względami: społecznym, politycznym, a także kulturowym.

Temat traumy historycznej, skutków, ocen i interpretacji ostatniej wojny światowej stanowił przez całą drugą połowę XX wieku jeden z wiodących nurtów tematycznych literatury polskiej. Wciąż jednak istotne jest pytanie o współczesne, postprzełomowe oraz ‘postmemorialne’² literackie zmagania

¹ Por. A. Assmann, *Der Lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006, s. 260.

² Mariane Hirsch wprowadziła pojęcie epoki postmemorialnej dla scharakteryzowania zmienionej ze względu na dystans czasowy formy wspominania Holocaustu i wydarzeń II wojny. Por. M. Hirsch *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post-memory*, „The Yale Journal of Criticism” 2001, nr 1/14, s. 5-37. W swojej książce *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 2002, Hirsch definiuje pojęcie dyskursu postmemorialnego w sposób następujący: „Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal

z tą tematyką. Pomimo rozlicznych nowych gatunkowo problemów, przed którymi stawia nas teraźniejszość wraz z jej nowymi/starymi konfliktami zbrojnymi, sporami o ocenę przeszłości, nową jakością życia w zmedializowanej (cyber)przestrzeni XXI wieku, literatura polska nie może obejść się bez powracania do przeszłości wojennej. Świadczą o tym liczne utwory wspomnieniowe z kręgu Holocaustu (M. Głowiński, A. Tuszyńska, P. Huelle), jak również powieści i tomy eseistyczne dotyczące historii ostatniej wojny światowej i Powstania Warszawskiego. Literatura, jak i ogólnie kultura wysoka, nie są zresztą jedynymi obszarami rozprawiania o przeszłości i jej ciągle żywym związku z teraźniejszością. Podobne tendencje memorialne przenikają od lat polskie życie publiczne, a także kulturę popularną. Kolejnym ważnym katalizatorem 'chocholego tańca' z przeszłością stała się niewątpliwie katastrofa smoleńska z 10 kwietnia 2010 roku, która z wielką mocą reaktywowała narodowe traumy i mity.

Zauważyć przy tym należy, że literatura polska nie jest bynajmniej w owym historyczno-wspomnieniowym nurcie przypadkiem odosobnionym. Obserwacja przestrzeni kulturowej naszych zachodnich sąsiadów potwierdza także u nich duże zainteresowanie sprawami związanymi z traumatycznymi doświadczeniami II wojny światowej. Zwłaszcza potężna fala powieści rodzinnych i sag pokoleniowych, która przetoczyła się przez literaturę niemiecką w późnych latach dziewięćdziesiątych XX w. oraz w pierwszej dekadzie XXI w., stanowi wyraziste świadectwo owładnięcia Niemców dyskursem wspomnieniowym³.

Wzmoczona medializacja oraz muzealizacja pamięci wiążą się ściśle z silną koncentracją wokół kwestii narodowej historii i międzypokoleniowego uwikłania w jej konsekwencje. Ta narodowa dynamika stoi w paradoksalnej opozycji do nasilających się aktualnie w Europie tendencji postnarodowych, wynikających ze społeczno-ekonomicznych uwarunkowań dzisiejszego świata. Okres powojenny do roku 1989 był pod wieloma względami czasem wymuszonej przez zimną wojnę stabilizacji we wschodniej i w zachodniej części Europy. Zakończenie podziału zdynamizowało szereg procesów wewnątrz europejskich, jak chociażby przesunięcie kodowania tożsamości w stronę identyfikacji postnarodowej, europejskiej czy cywilizacyjnej. Stąd

connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation" (s. 22).

³ W moich ostatnich badaniach literaturoznawczych dużo miejsca poświęciłam kwestii pamięci o nazizmie i Holocaustie w literaturze niemieckiej i austriackiej. Owocem owych badań stała się moja obszerna monografia na temat pamięci i płci we współczesnych niemieckich powieściach rodzinnych i generacyjnych pt. *Erinnern und Geschlecht in zeitgenössischen deutschen Familien- und Generationenromanen*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011 (*Pamięć i płeć we współczesnych niemieckich powieściach rodzinnych i generacyjnych*). Zainteresowania naukowe tą tematyką w niemieckojęzycznym obszarze kulturowym skłoniły mnie do krytycznego spojrzenia na współczesną literaturę polską wraz z jej specyfiką w podejmowaniu podobnej tematyki.

też pytania, które stawiają obecnie zarówno polscy pisarze, jak i pisarze innych krajów wspólnoty europejskiej, są powiązane z trwającym kryzysem stabilności, z kwestią konsumpcyjno-medialnej dominanty świata „ponowoczesnego”⁴, jak również z digitalno-wirtualnym wymiarem naszego życia, postępującą globalizacją i unifikacją. Z drugiej zaś strony wciąż żywe i atrakcyjne są zagadnienia związane z przeszłością, a więc takie, które pociągają za sobą konieczność refleksji nad narodową odrębnością, odpowiedzialnością wobec tego, co przeminęło, jakby na wspak aktualnemu pędowi ku przyszłości oferującej coraz to nowsze możliwości przełamywania granic i ograniczeń w sensie indywidualnym oraz zbiorowym.

Specyfiką kultury i polityki pamięci we wspólnotach narodowych są punkty ogniskowe mające często charakter traum bądź tabu. To właśnie wokół tych na ogół silnie zmitologizowanych wydarzeń koncentrują się między- i transpokoleniowe dyskusje. Tym, czym dla Niemców w ostatnich latach były ogólnonarodowe debaty toczone wokół pomników ofiar nazizmu (np. słynny pomnik pomordowanych Żydów Europy czy pomnik homoseksualistów prześladowanych przez nazizm) lub kontrowersyjna wystawa o zbrodniach Wehrmachtu na froncie wschodnim w latach 1941–1944, tym dla Polaków są wciąż na nowo dyskutowane kwestie związane z pamięcią o Katyniu czy Powstaniu Warszawskim. Wspominanie Powstania i mordu katyńskiego rozpałało i nadal rozpała umysły Polaków na różnych płaszczyznach, tj. zarówno w dyskursie historiozoficznym, jak i kulturowo-artystycznym. Publiczne rozważanie tych kwestii jest niewątpliwie istotnym czynnikiem definiującym i konstytuującym zbiorową, a często i jednostkową tożsamość, czego dobitnym potwierdzeniem może być otwarte w roku 2004 Muzeum Powstania Warszawskiego, które funkcjonuje obecnie jako „wehikuł polskiej pamięci zbiorowej”⁵.

Pamięć o Powstaniu Warszawskim podlegała w okresie PRL-u ściślejszej cenzurze. Władze partyjno-państwowe starały się za wszelką cenę wyrugować ze świadomości publicznej symboliczne znaczenie tego wydarzenia jako ostatniej próby obrony suwerenności narodowej. W latach osiemdziesiątych XX w., w wyniku ruchów solidarnościowych, nastąpiło wyraźne przesunięcie znaczeniowe w interpretacji Powstania. Historiozoficzne rozważania militarno-politycznych uwarunkowań ustąpiły miejsca moralno-symbolicznym interpretacjom⁶. W tej perspektywie ruch robotniczy *Solidarność*

⁴ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, przeł. J. Margański, Wyd. Sic!, Warszawa 2000.

⁵ Por. M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 3, s. 1112–1113.

⁶ Takie ujęcie Powstania Warszawskiego jako demokratyczno-obywatelskiego zrywu, który wyrwał Polaków z beznadziei okupacyjnej, eksponując przy tym najważniejsze narodowo-patriotyczne wartości polskiej młodzieży i żołnierzy AK, zaproponował w swoim opracowaniu o Polsce Podziemnej Tomasz Strzembosz. Por. T. Strzembosz, *Rzeczpospolita podziemna*, Wyd. Inne, Warszawa 2000.

rozumiany był jako logiczna kontynuacja i moralna spuścizna zrywu powstańczego z 1944 roku⁷.

W Polsce ujęcia mitologiczne i heroiczne, wzmacniane raz po raz opresyjnymi sytuacjami historycznymi, stały się nieodzownymi elementami świadomości zbiorowej. Centralnym punktem tej historycznej samowiedzy było (i jest nadal) wspomnienie niezłomnej walki z najeźdźcą, stąd też mit heroiczny był zasadniczym czynnikiem integrującym i podtrzymującym narodową tożsamość. Jakkolwiek głosy krytyczne wobec takiej stereotypowo-mitycznej formy rozbrzmiewały już krótko po wojnie⁸, to siła mitu romantycznego w opisie wojny i okupacji zarówno w sferze publicznej, jak i literackiej przetrwała na długie lata. W roku 1972 Maria Janion ubolewała w swoim słynnym eseju *Wojna i forma*, że w polskiej świadomości społecznej oraz w prozie „mit pożarł konkret”, zaś „mitologiczny komunał porządkuje rzeczywistość wojenną i okupacyjną według tego samego schematu”. „Jest to w istocie – pisze Janion – pradawny schemat wszelkich mitologii religijnych i opowieści epickich, schemat heroicznych zmagania sił Dobra i Zła, szlachetnych obrońców słusznej sprawy i wysłanników piekieł”⁹. Mity i stereotypy są chronione w systemach społecznych i narodowych przez tabu. Istnienie takiego właśnie społeczno-narodowego tabu w odniesieniu do polskiej walki zbrojnej w okresie II wojny, które Stefan Chwin celnie nazywa „tabu świętości zwyciężonych”¹⁰, potwierdza zamieszanie, które wywołali pisarze wyłamujący się z polskiego wojennego stereotypu. Przywołać w tym miejscu wystarczy oburzenie krytyki i środowisk kombatanckich w związku z publikacją opowiadania *Buty* Jana Józefa Szczepańskiego w roku 1947, nieprzychylnie przyjęcie krytycznoliterackie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego (1967), kontrowersje wokół *Do piachu* Tadeusza Różewicza (1979) czy demaskatorskiej powieści o AK *Nie trzeba głośno mówić* Józefa Mackiewicza (1969).

Podkreślić należy również fakt, iż po politycznym przełomie roku 1989 dominuje w polskim życiu publicznym tendencja do przedstawiania drugiej Rzeczypospolitej, która przez komunistyczny reżim poddana została tendencyjnej nagonce, jako ‘złotej epoki’. W reakcji na poniżającą propagandę PRL-u wobec „Polski Walczącej” i rządu emigracyjnego zrodziło się zapotrzebowanie społeczne na gloryfikowanie polskiej postawy wojennej oraz eksponowanie

⁷ Por. J. Garliński, *Po pięćdziesięciu latach [w:] Powstanie Warszawskie z perspektywy półwiecza*, red. M. M. Drozdowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995, s. 497–499, tu s. 499.

⁸ W roku 1948 Stefan Lichański krytykował na łamach czasopisma „Twórczość” powstawanie heroicznej legendy wojennej, przeciwstawiając jej twórczość Tadeusza Różewicza. Por. S. Lichański, *Drugie pokolenie awangardy*, „Twórczość” 1948, nr 1, s. 25–31.

⁹ M. Janion, *Wojna i forma [w:] M. Janion, Placz generała. Eseje o wojnie*, wyd. drugie, Sic!, Warszawa 2007, s. 23–140, tu s. 68.

¹⁰ Por. S. Chwin, *Strefy chronione – Literatura i tabu w epoce pojaltańskiej*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10, s. 39–48, http://niniwa2.cba.pl/chwin_strefy_chronione_tabu.htm (dostęp: 20.01.2011).

aureoli martyrologii narodu polskiego¹¹. Wyrazistym znakiem takiego właśnie podejścia do przeszłości wojennej i okupacyjnej stały się po 1989 roku obchody rocznicowe wybuchu Powstania Warszawskiego. Pamięć o Powstaniu zyskała w Trzeciej Rzeczypospolitej rangę sprawy ogólnonarodowej i symbolu wielkiego zbiorowego czynu oraz niezłomności „Polski Podziemnej”. Aczkolwiek głosy krytyczne wciąż pobrzmiwają z różnych stron, podnosząc zarzuty lekkomyślności politycznej, ogromu ofiar, zniszczenia miasta oraz braku wymiernych korzyści politycznych, Powstanie Warszawskie jest obecnie niewzruszonym symbolem, mitem i legendą.

Zainspirowana moimi badaniami nad mitem ‘czystego’ Wehrmachtu w powojennej i współczesnej literaturze niemieckiej, zadałam sobie pytanie o dyskurs memorialny (a zwłaszcza o jego mitologiczno-romantyczny model, o którym pisała Maria Janion) we współczesnej literaturze polskiej. Przeglądając literaturę najnowszej daty, odnaleźć można zarówno pozycje spod pióra pokolenia świadków wojny (np. powieść Jarosława Marka Rymkiewicza *Kinderszenen* z 2008 r., zbiór esejów o Powstaniu Tomasza Łubieńskiego *Ani triumf, ani zgon* z 2004 r.), jak i literackie propozycje autorów młodej generacji. Do tej drugiej grupy należą dwaj twórcy: dramaturg Paweł Demirski (ur. 1979) oraz pisarz i publicysta Łukasz Orbitowski (ur. 1977). Obaj pisarze, chociaż z II wojną światową osobiście niezwiązani i nieposiadający własnych wspomnień, dają w swojej twórczości świadectwo żywego zainteresowania problematyką pamięci. Zarówno Demirski w swoim tekście teatralnym *Niech żyje wojna!* (premiera teatralna w roku 2009, wydanie książkowe 2011), jak i Orbitowski w obszernej powieści *Widma* (2012) stawiają czoła wciąż trudnym pytaniom o polską politykę historyczną wraz z jej sferami tabu, skostniałymi mitami i legendami, bez których pytanie o istotę polskości wciąż zdaje się niemożliwe. O ile Łubieński i Rymkiewicz rozważają te kwestie w dosyć konwencjonalnej formie historycznej eseistyki zabarwionej autobiograficzną refleksją, o tyle Demirski i Orbitowski z dużą odwagą i swobodą przełamują estetyczny sztafaż, sięgając po demaskatorskie i demitologizujące środki wyrazu. Przedmiotem moich refleksji jest to, przeciwko komu i czemu zwracają się młodzi twórcy, do jakich dzieł i pisarzy odnoszą się intertekstualnie w swoich tekstach i wreszcie – z jakimi mitami, schematami i tabu polemizują. Szukając odpowiedzi na te i inne pytania, podejmę w kolejnej części mojego artykułu analizę obu wymienionych utworów, uwzględniając w wypadku dramatu *Niech żyje wojna* również jego wersję teatralną, zrealizowaną przez Monikę Strzępkę na deskach Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu¹².

¹¹ Por. P. Wandycz, *Zagłada drugiej Rzeczypospolitej 1945–1947*, „ZH” (Paryż) 1999, nr 129, s. 159–172, tu s. 160.

¹² Spektakl prezentowany był również w Lublinie w ramach konfrontacji teatralnych w październiku 2011 roku.

Lukasz Orbitowski *Widma* – zabawa w zmyślanie

Lukasz Orbitowski jest jednym z najciekawszych współczesnych pisarzy i publicystów młodego pokolenia. Sławę i uznanie przyniosły mu powieści fantastyczne, takie jak *Tracę ciepło* (2007), *Święty Wrocław* (2009) i *Horror show!* (2006), którymi ugruntował swoją pozycję jako oryginalny twórca polskiego horroru. Powieść *Widma* została przyjęta przez krytykę na początku roku 2012 z wielkim uznaniem i okrzyknięta jednogłośnie jako najdojrzałe dzieło młodego autora¹³. Inspiracją do napisania alternatywnej opowieści o II wojnie światowej była dla autora legendarna miłość między Krzysztofem K. Baczyńskim a Basią Drapczyńską: „Chciałem napisać opowieść o wielkiej miłości, pomyślałem, czemu nie Krzysztof Kamil Baczyński z Basią Drapczyńską? Tylko że musieliby żyć dłużej, a nie zginąć w powstaniu warszawskim. Tak narodził się pomysł, by ono w ogóle nie wybuchło”¹⁴. W powieści Orbitowskiego 1 sierpnia 1944 r. nie pada ani jeden strzał i nie wybuchają żaden granat. Ani powstańcy, ani Niemcy nie potrafią zapanować nad bronią. Wydarzenie to przechodzi do historii nowych dziejów Polski jako „Cud Dnia Pierwszego”. Pokolenie Kolumbów zostaje wybawione od śmierci i skazane na życie w peerelowskiej rzeczywistości. Krzysztof K. Baczyński, zmuszony do budowania nowej socjalistycznej ojczyzny, trwoni swój talent w wydawnictwie książkowym jako projektant okładek, na próżno marzy o literackiej sławie, a jego życie małżeńskie i rodzinne ulega powolnej destrukcji. Wojenni przyjaciele Krzysia (bo tak konsekwentnie nazywany jest w powieści Baczyński) nie tracą wprawdzie życia, lecz ich los nie napawa optymizmem. Wiktor zostaje milicjantem na usługach UB, Janek zaś jest latami torturowany jako więzień polityczny. Zmieniony los staje się też udziałem stolicy. Warszawa nie ulega zburzeniu, lecz rozrasta się w imponującym tempie, aby po jedenastu latach ulec samozniszczeniu za przyczyną tajemniczej paczki подарowanej Basi Drap-

¹³ Większość recenzentów pochlebnie omawia powieść Orbitowskiego, podkreślając znaczenie eksperymentalnej gry autora z różnymi porządkami i postaciami jako szukanie nowych sposobów konceptualizacji historii, por. M. Górecka, *Świat z pudełka, czyli o doświadczeniu historii w postkulturze*, „Akcent” 2012, nr 3. Paweł Jędral określa w swojej recenzji *Widma* jako „poruszającą, porządkującą wyobraźnię powieści”, doceniając zwłaszcza intertekstualne i intermedialne odniesienia w przedstawianiu historii bez powstania, por. P. Jędral, *Dobrodziejstwa wczesnej śmierci*, „Rzeczy Wspólne”, nr 10, 4/2012. Jako ważny wkład w dyskusję z narodowymi mitami oraz „istotą polskości” za pomocą „batalistycznej wizyjności na wysokim, literackim poziomie” charakteryzuje powieść J. Czechowicz, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2012/03/widma-ukasz-orbitowski.html> (dostęp: 23.10.2014). W nieco innym kierunku interpretuje *Widma* Maria Kobielska, proponując „uznać *Widma* za tekst, który mówi o niezbędności powstania warszawskiego – ale niezbędności w polskiej pamięci kulturowej, tzn. ukazuje, jak mocno ona obsadziła jego temat”. Por. M. Kobielska, *O konieczności powstania warszawskiego „Kinderszenen” i „Widma”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, CIV, z. 4, s. 89–113.

¹⁴ J. Tomczuk, *Historia pisana inaczej*, „Rzeczpospolita” 2.04.2012, <http://www.rp.pl/artykul/9148,854071-Powieści--które-zmieniają-historie.html> (dostęp: 12.06.2012).

czyńskiej tuż przed godziną „W” przez nieznanego mężczyznę. Pomimo tak znaczących zmian, jak brak Powstania czy zamach na Bieruta, dzieje Polski i tak biegają swoim nieubłaganim torem. Do Warszawy wkraczają Rosjanie, w kraju panuje komunizm, a UB terroryzuje społeczeństwo i eliminuje wrogów politycznych.

Wybór konwencji fantastyki historycznej otwiera przed pisarzem szereg możliwości formalno-estetycznych. *Widma* to powieść wielowątkowa i panoramiczna, łącząca swobodnie motywy i formy kultury wysokiej, i popkulturowe klisze. Pierwsza część, poświęcona opisowi życia bohaterów w komunistycznej rzeczywistości, ma charakter obyczajowy. W drugiej części Orbitowski stosuje dużo więcej rekwizytów i środków fantastyki, ocierając się niejednokrotnie o estetykę makabry i horroru. Autor pozostaje jednak, zagłębiając się w historię, konsekwentnie wierny swoistemu realizmowi, który określić można by jako realizm magiczny. Dzięki gęstej symbolice przenikającej narrację, jak również w efekcie bogatej intertekstualności książka prowadzi subtelny, lecz jednocześnie nader wyrazisty dialog z polskimi mitami narodowymi formującymi politykę pamięci. Centralnym punktem tej polemiki jest pytanie o sens Powstania Warszawskiego, przez co autor dotyka narodowego tabu, które obejmuje w dziejach polskiej państwowości generalnie tradycję narodowyzwoleniczych walk. Literacka zabawa w zmyślanie, dopisywanie nieistniejącej historii ma przy tym bardzo wyraźny charakter demitologizujący i demaskatorski. Polemiczna dyskusja z polskością jest prowadzona na dwóch zasadniczych płaszczyznach: na poziomie przebiegu narracji oraz w sferze konstrukcji postaci.

„Polska jest krwawym teatrem”¹⁵

Krytyczna dyskusja z moralno-symbolicznym znaczeniem Powstania jako formacyjnym doświadczeniem narodowym rozpoczyna się już na pierwszych stronach powieści. Przewrotna idea „Cudu Dnia Pierwszego”, w wyniku którego broń nie strzela, to ironiczna gra z uznaną powszechnie w historiografii polskiej tezą na temat konieczności wybuchu Powstania, według której walki zbrojnej z okupantem nie dało się uniknąć, a przebieg wydarzeń nie pozostawiał powstańcom i dowództwu żadnego dobrego rozwiązania¹⁶. Polski determinizm historyczny doprowadzony zostaje do swoich ostatecznych granic, tym razem jawnie antimilitarnych. Zamiast bohaterskich walk następuje seria dość groteskowych scen, w których młodzi gniewni Kolumbowie z dziecięcym rozwścieczeniem ciskają swoje

¹⁵ Ł. Orbitowski, *Widma*, Wyd. Literackie, Warszawa 2012, s. 435.

¹⁶ Właśnie do takiej logiki argumentacji odwołuje się w swojej powieści J. Rymkiewicz. Jego zażartym oponentem jest T. Łubieński, który w książce *Ani tryumf, ani zgon* zdecydowanie przeciwstawia się uznaniu takiego fatalnego determinizmu historycznego.

nieprzydatne rekwizyty wojenne. Niczym rozkapryszeni chłopcy, którym nie udało się zabawa w wojnę, obrażają się na swój los. Militarne niemoc jest tu przedstawiona literalnie jako infantylna gra z historią. Niejako w krzywym zwierciadle odbija się w tej alternatywnej wersji nierówna powstańcza walka z Niemcami, czego symbolem stały się słynne „wisy na tygrysy”¹⁷. W powieści pojawia się też odwołanie do ‘Opaczności’ – fabułę okrasza kolejny cud wyraźnie nawiązujący do cudu nad Wisłą z 1920 roku. Konwencja tego odwołania jest znamiennej ironią odnoszącą się do typowo polskiego pojmowania historii w kategoriach religijno-moralnych.

Podobnie jak we wcześniejszej powieści *Święty Wrocław*, tak i w *Widmach* autor czyni miasto niemym bohaterem¹⁸. Warszawa nie jest jednak, jak zostało to ugruntowane przez powstańczą legendę, miastem niezłomnym i niepokonanym. Pisarz wprowadza na początku akcji fantastyczno-mitologiczny wątek, który zmienia los stolicy. Tajemniczy mężczyzna wręcza Basi, niczym Pandorze, tuż przed planowanym wybuchem zrywu pudełko i nakazuje, aby nigdy go nie otwierała. W zamian za to będą jej wypłacane corocznie pokaźne sumy w złocie. Gdy po jedenastu latach Staś, syn Basi i Krzysia, w zabawie otwiera zakazane pudełko, bieg historii ulega zaburzeniu. Warszawa zaczyna się rozsypywać i zanikać, nabierając kształtów miasta dzikiego, starszego od Babilonu¹⁹. Dekonstrukcja mitu Warszawy niepokonanej przeprowadzona zostaje przez Orbitowskiego w sposób literalny. Choć nie dochodzi do walk zbrojnych, miasto i tak ulega kompletnemu rozpadowi, popada w nicość, pochłaniając przy tym swoich mieszkańców. Tak na przykład w rozsypujących się murach stolicy wciąż znikają w niewyjaśniony sposób dzieci, zaś te, które pozostają, łączą się w niebezpieczne bandy uzbrojone w drewniane szable i karabiny. Mit „małego powstańca” ginącego za wolność narodu odarty zostaje ze swej heroicznej powłoki, która *de facto* fałszuje prawdę. Walczące i umierające dzieci w Powstaniu Warszawskim to nie „mali bohaterowie”, lecz wciąż dzieci zinstrumentalizowane przez dorosłych i uwikłane w ich wojnę. Dziecięce bandy grasujące w powieści na ulicach to hybrydyczne twory zawieszane pomiędzy zabawą w wojnę a prawdziwym okrucieństwem²⁰. Za ich pomocą pisarz odsłania

¹⁷ Jeden z niedoszłych powstańców, Wiesiek, uzasadnia swoją chęć uczestniczenia w Powstaniu paradoksalnie niedostatecznym uzbrojeniem: „Bo iść walczyć z bronią, czy to jeszcze polskie?”. Por. Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 59.

¹⁸ Por. J. Czechowicz, *Widma Łukasz Orbitowski*, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2012/03/widma-ukasz-orbitowski.html> (dostęp: 5.06.2012).

¹⁹ Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 337.

²⁰ Maria Janion, krytykując mit „małego bohatera”, wypowiada się w następujący sposób: „Jedną z rzeczy, które mnie wyjątkowo już denerwują, jest figura małego powstańca. To jest coś przerażającego. Dziecko przebrane za żołnierza z karabinem. Życie ludzkie, nie w postaci parę razy podzielonej komórki, ale w postaci prawdziwego dziecka, mającego nawet niespełna dziesięć lat, przestaje być najwyższą wartością, kiedy indoktrynujemy takie dziecko, że nic na świecie nie ma wspanialszego niż udanie się na śmierć w powstaniu czy w ogóle gdziekolwiek na wojnie. Muzeum Powstania Warszawskiego takie rzeczy wyrabia

niszczyielską moc mitów, dosłownie przedstawiając, czym jest zabawa w wojnę w wykonaniu i rozumieniu dzieci²¹.

Powieść Orbitowskiego stanowi w swej istocie ostrą polemikę z fatum polskiej historii. Jeden z głównych bohaterów, Janek, będący w optyce powieści ucieleśnieniem wiecznego bojownika i męczennika za sprawę, nie może zaznać spokoju, gdyż jakaś bliżej nieokreślona siła lub idea każe mu zabić króla. Janek wkrada się do Belwederu, gdzie w labiryncie kolejnych pomieszczeń jest konfrontowany (niczym w romantycznym dramacie) z szeregiem symbolicznych zjawisk i wizji. W jednej z takich scen ślepo zdeterminowany bojownik słyszy przestrożę-naukę wypowiedzianą przez tajemniczą twarz na ścianie. Zjawia próbuje powstrzymać Janka przed mordowaniem w imię narodu. W jej argumentacji przebija charakterystyczne zestawienie perspektywy narodowo-historycznej oraz cywilno-obywatelskiej:

Możesz jeszcze zawrócić, szepnęła znowu głowa, za tobą jest piękna, wolna Polska, przed tobą tylko ciemność i stary król, który uwierz mi, umrze tak czy tak. Nie trzeba już mordować. Różnił się przez całe wieki. Więcej. Prosił się o różnicę. Nadstawialiśmy gardła, głupio licząc, że nasza śmierć odkupi życie dzieci i wnuków, stało się inaczej, dziad dał przykład, młodzi nadstawiali potem szyje jak i on. Teraz już nie trzeba. Pierwszy raz w historii. Wystarczy zapomnieć o mordowaniu. Polakom schowano nóż, który ty głupi, poczywi Janku, próbujesz znowu wydobyć, przypomnieć do czego służy. Zawróć. Do domów i samochodów. Żyj. Nikt nic od ciebie nie chce, niczego nie wymaga i tylko dręczysz samego siebie. Możesz mieć dużo kobiet lub pojechać, gdzie sobie zechcesz. Komuniści, naziści, oni wszyscy już nie żyją. Ty żyjesz. Czemu nie chcesz o tym pomyśleć?²²

Owo wezwanie do bohatera zawiera klasyczną dla polskiej myśli historyzoficznej i literackiej opozycję pomiędzy tym, co żołnierskie i bohaterskie, a tym, co cywilne, zwyczajne, przyziemne²³. Janek – wbrew oczekiwaniom czytelnika – nie podejmuje polemiki z dyskursem polskości. Jego obcesowa odpowiedź – „pieprzę ciebie i twoją gadaninę”²⁴ – jest jakby parodią ślepej determinacji historycznej, która pędem do walki uzasadnia decyzję o podję-

z dziećmi, że śmierć całkowicie się odrealnia, staje się rodzajem wielkiej przygody. Tu konserwatyści mogą sobie podać ręce z producentami kultury masowej. Dotarcie do młodzieży i dzieci odbywa się właśnie za sprawą zamazania granicy między zabawą a traumatycznym doświadczeniem historycznym. Zdziecinienie kombatantów i zmilitaryzowanie dzieci to powszechne zjawisko, zdecydowanie nie przynoszące nam chluby. Zwłaszcza w XXI wieku. Muszę przyznać, że jestem tym dosyć załamana”. Por. M. Janion, *Romantyczny mit wojenny wciąż żyje. Wywiad z K. Szczuką*, „Gazeta Wyborcza” 29/30.08.2009, s. 15.

²¹ Obok Marii Janion ostrą krytykę mitu „małego bohatera” formułuje w swojej książce *Ani tryumf, ani zgon* Tomasz Łubieński. Autor uważa udział dzieci w walkach powstańczych za proceder, który w ogóle nie powinien mieć miejsca. Uważa on, iż jest to w historii polski temat tabu, tym bardziej godny potępienia, iż dodaje się mu splendoru „poprzez stworzenie kategorii małych bohaterów”. Por. T. Łubieński, *Ani tryumf, ani zgon*, Nowy Świat, Warszawa 2004, s. 67.

²² Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 399.

²³ Por. M. Janion, *Wojna i forma...*, s. 28–31.

²⁴ Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 400.

ciu czynu orężnego. Janek zabija króla, nie wiedząc do końca, dlaczego i po co. W momencie śmierci król wypowiada gorzką diagnozę polskości: „Polska jest krwawym teatrem. Jaka jest nadzieja dla krwawego teatru? Nie można zmienić go w dom, w sklep, w łąkę. On może stać się tylko burdelem”²⁵.

Pokolenie Kolumbów – reinterpretacja legendy

Jedną z trzech męskich postaci tzw. pokolenia Kolumbów, której biografia wrzucona została w wir powojennych przemian i dopisana lub opisana na nowo, jest poeta, ikona powstańczego młodego pokolenia, Krzysztof Kamil Baczyński, w powieści nazywany konsekwentnie Krzysiem. Już to infantyilizujące zdrobnienie, nieprzystające zgoła do sławnego, tragicznego polskiego poety, sygnalizuje demitologizujące intencje autora. Powojenny Baczyński to mężczyzna niepotrafiący zupełnie odnaleźć się w nowych realiach. Postać ta ulega na kartach powieści głębokiej i konsekwentnej przemianie. Najpierw widzimy niedopasowanego do rzeczywistości PRL-u nieudacznika, a następnie obłąkanego, bezradnego oraz zinfantylizowanego męża i kochanka, który pod koniec nie jest w stanie przetrwać bez opieki kobiet – żony Basi i kochanki Hani. Krzyś bez wojny i powstania to karykatura pisarza. Przez lata pracuje nad stworzeniem przejmującej powieści o losie ludu pracującego, goni za natchnieniem, jest wyszydzany przez kolegów literatów, wiecznie niezadowolony i żyjący wspomnieniem przeszłości. Jego wiersz *Do wielkiej walki poszedłby*, będący jednocześnie intertekstualnym nawiązaniem do poezji Wisławy Szymborskiej, formułuje spojrzenie na życie w trybie przypuszczającym i obnaża przy tym całą niemoc twórczą i egzystencjalną poety²⁶. Twórczość Baczyńskiego możliwa była tylko w sytuacji śmiertelnego zagrożenia. Tragedia narodowa i pokoleniowa były warunkiem koniecznym jego weny twórczej. W postaci swojego głównego bohatera, w swoistej kontynuacji jego powojennych losów Orbitowski doprowadza ten perwersyjny rys polskiej literatury narodowej *ad absurdum*. Zgodnie z konwencją fantastyki i grozy pisarz uposaża swego bohatera również w cielesny atrybut męczeństwa. Krzyś nosi z tyłu głowy ranę, która stale się powiększa, powoduje nieznośne bóle oraz doprowadzające do obłądzenia wizje i urojenia. Mit narodowego cierpiętnictwa wdrukowany zostaje niczym stygmat w cielesność bohatera.

W analogiczny sposób, co twórcze natchnienie, upada też powstańcza miłość Basi i Krzysia. Owo uczucie, zakonserwowane przez lirykę i wywyższone na narodowy piedestał przez patriotyczny tragizm, ulega degradacji i profanacji przez codzienność. Małe, ciasne mieszkanie, przygnębiająca rzeczywistość bez perspektyw rujnują romantyczną miłość. Niczym w try-

²⁵ Tamże, s. 435.

²⁶ Tamże, s. 275.

wialnej powieści obyczajowej Krzyś znajduje kochankę Hanię, która daje mu na chwilę poczucie nowego początku. Również i Basia nie jest w stanie kochać, gdyż jej miłość bez tragicznej ramy wojny, okupacji i narodowej klęski traci wszelką legitymizację. Krzyś formułuje pod adresem Basi następujący zarzut: „Czasem sobie myślę, że ty byś tak chciała. Wyciągnęłabyś Hitlera z grobu, razem z czołgiem i grubym Göringiem. Niech znów zadymi w Auschwitz, a Frank wróci na Wawel, byleby Basia miała swoją bajkę srajkę o wspaniałym małżeństwie. Umiesz kochać tylko pod kulami, umiesz kochać, jak się boisz”²⁷.

Nader ciekawą postacią jest Janek, powstańczy przyjaciel Krzysia i Wiktora, który większość swego powojennego życia spędza w więzieniach SB. Bohater Orbitowskiego to postmodernistyczne pomieszczenie różnorodnych idei, ideologii, mitów i legend. Wysokie łączy się tu z niskim, metafizyczno-religijne symbole graniczą z popkulturowymi schematami i kiczowatymi kliszami. Owo pomieszczenie konwencji i jednoczesność amorficznych stylów językowo-emocjonalnych sprawiają, iż czytelnik wplątany zostaje w niejednoznaczną grę recepcyjną. Do ostatnich kart powieści trudno jest mu dokonać jednoznacznej oceny tej postaci i niesionych przez nią treści. Zasadniczą dominantą w konstrukcji Janka jest jego martyrologia, w opisie której autor stosuje rekwizyty typowe dla krwawej prozy wojennej, jak również ograne sekwencje z trywialnych filmów walki, jak np. z *Rambo*. Oprócz tego demonstracyjne męczeństwo Janka nosi w sobie wyraźne cechy Chrystusowe, co stanowi nawiązanie do romantycznej idei polskiego mesjanizmu. Jednocześnie silne przerysowanie tych cech, ich natarczywa dosłowność przejawiająca się w epatowaniu krwią, rozpadem maltretowanego ciała, jak również przebijająca w każdej scenie swoista masochistyczna rozkosz osadzają Janka jako modelowego polskiego patriotę, wojownika i męczennika o wolność na nader niepewnym gruncie. Czytelnik rozpoznaje wprawdzie intertekstualne i intermedialne referencje, lecz ciągła narracyjna bliskość pospolitości, trywialności i patosu nie pozwala dokonać jednoznacznych kwalifikacji i interpretacji.

Jako narodowy męczennik i wojownik Janek ma cele bardzo niejasne i bliżej nieokreślone. Bohater nie wie, dlaczego i po co lub za co ma walczyć, odczuwa jedynie nieodparty pęd-popych do czynu:

Nie skarżył się na swój los. Dotąd życie miał za wielki konglomerat przypadków, wobec którego pozostawał bezsilny. Jego rozpaczliwe starania obracały się przeciwko niemu. [...] Walczył na wojnie, siedział w więzieniu, przyjechał do Warszawy i znów dał się zamknąć – z określonego powodu. Istniał cel, który zostanie mu objawiony. [...] Ktokolwiek przywiódł go tutaj, wkrótce się ujawni. Wystarczyło czekać²⁸.

Niczym Kordian Juliusza Słowackiego, do którego tekst bezpośrednio się odwołuje, lub Konrad Adama Mickiewicza, Janek Orbitowskiego

²⁷ Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 251.

²⁸ Tamże, s. 256.

ma wizje, słyszy wzywające do czynu głosy, widzi anioły i demony oraz obcuje z umarłymi. Swastyka wypalona mu na piersi przez komunistycznych oprawców w więzieniu czyni z bohatera dodatkowo ucieleśnienie komunistycznej propagandy oskarżającej żołnierzy AK o kolaborację z faszystami. Ciało Janka, obdarzone nadprzyrodzoną wytrzymałością, przyjmuje niczym ciało mitologicznego herosa nieskończoną ilość ran i blizn. Staje się przez to rezerwuarem historii. W sposób dosłowny wpisuje się w nie dyskurs historyczno-polityczny, zgodnie z rozpoznaniem Michela Foucault o uwikłaniu ciała w „mikrofizykę władzy”²⁹. Władza okupanta niemieckiego oraz komunistyczne prześladowania pozostawiają niezatarte ślady. W scenach z narzeczoną Franią, która zabiega o to, aby stworzyć z Jankiem normalny dom i życie, postać bohatera przybiera wyraźne rysy męczeństwa Chrystusowego, co staje się szczególnie widoczne w scenach obmywania ran czy trzymania ciała Janka w geście Piety³⁰.

Misja, którą bohaterowi powieści podszeptuje Podedworny, wysoki urzędnik SB odpowiadający za zbadanie „Cudu Dnia Pierwszego”, to zabicie króla w Belwederze. Idea królobójstwa będąca nawiązaniem do tezy królobójstwa Jarosława M. Rymkiewicza (*Wieszanie*), zostaje w końcu zrealizowana, jednakże nie pociąga za sobą, tak jak chciał tego Rymkiewicz, żadnych konsekwencji dla budowania nowej tożsamości politycznej. Dążący do czynu bohater Orbitowskiego zdaje się zupełnie głuchy na wszelką argumentację. Nie przyjmuje ze zrozumieniem ani namów Podedwornego, kwitując je infantylnie-kolokwialną ripostą: „Tu się zgina dziób pingwina”³¹, ani przestróg króla przed bezsensownym mordowaniem w imię Polski. Sam akt zabicia króla jest pozostawiony w powieści bez żadnego uzasadnienia. Janek, który przede wszystkim działa, a rzadko mówi, kwituje rzeczowe argumenty króla o chaosie, marazmie i bezpodstawnej śmierci całego pokolenia prymitywnym zdaniem: „Pieprzę ciebie i twoją gadaninę”³². Wątek królobójstwa, wraz z wypowiedzianą w nim gorzką diagnozą o istocie zrywu powstańczego, stanowi dobitną polemikę z nadętym do granic możliwości balonem narodowo-patriotycznych frazesów. Autor przeprowadza tu swoistą poetycką *mimesis* polskiego determinizmu historycznego. Odbity w postaci Janka-bojownika obraz patriotyczny jest karykaturalny, pozbawiony racjonalnego uzasadnienia: trąci i kiczem, i szaleństwem. Podobnie dowolna i bezsensowna zdaje się również śmierć Janka. Po zabicu króla

²⁹ Zgodnie z koncepcją rozwiniętą przez Michela Foucault w jego słynnej książce *Nadzorować i karać* (1975) ciało pozostaje w polu działania polityki i relacji władzy. Struktury władzy bezpośrednio odciskają na ciele swoje piętno przez takie czynności, jak ubieranie, trenowanie, zmuszanie do pracy oraz zaprzęganie do różnorodnych ceremonii. Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, posłowie T. Komendant, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 1993.

³⁰ Por. Ł. Orbitowski, *Widma...*, s. 115.

³¹ Tamże, s. 403.

³² Tamże, s. 400.

spada on bezwładnie do Wisły i staje się niesionym przez nurt topielcem. Metafora unoszącej ciała mieszkańców Warszawy rzeki może być odczytana jako obraz nurtu historii nieubłaganie niosącego jej uczestników, którzy jako bezwładne, martwe ciała mogą stać się tworzywem dowolnie konstruowanych legend i mitów.

Polityka pamięci z językiem w roli głównej – Paweł Demirski *Niech żyje wojna!*

Joanna Krakowska, próbując określić status literacki i teatralny dramatów zawartych w tomie Pawła Demirskiego *Parafrazy*, wprowadza hybrydyczny termin demi(d)ramy³³. Z jednej strony teksty teatralne Demirskiego są w pewnym sensie, jak wskazuje sam tytuł, parafrazami, tj. swego rodzaju przeróbkami, wariantami i trawestacjami oryginału. Z drugiej zaś strony utwory te są przyporządkowane nowej strukturze, stylistyce i oryginalnemu przekazowi³⁴. Istotą *Parafraz* jest ich symbiotyczny związek z teatrem. Są to teksty, które swój ostateczny kształt zyskały z chwilą premiery, stąd też realizacja teatralna autorstwa Moniki Strzępki stanowi niejako *co*-tekst. Ponadto sztuki Demirskiego mają charakter socjodramy. Wnoszą one do teatru ważną „społeczną krytykę, ferment światopoglądowy, prowokację i profanację”³⁵. Ich układem odniesienia jest rzeczywistość pozateatralna, którą Krakowska określa jako zewnętrzną ramę³⁶. W przypadku sztuki *Niech żyje wojna!* taką zewnętrzną ramą jest serial wojenny *Cztery pancerni i pies*. Ten kultowy w czasach PRL-u film i jego bohaterowie stanowią dla autora jednak jedynie umowny punkt wyjścia, wokół którego nadbudowane zostają różnorodne konteksty związane ze zbiorową świadomością i samowiedzą historyczną Polaków. Stosując techniki teatralnego recyklingu, Demirski stara się dotrzeć do struktur i dyskursów odpowie-

³³ J. Krakowska, *Demi(d)ramy* [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 475–480.

³⁴ Tamże, s. 476.

³⁵ Tamże, s. 478. W krytycznoliterackim odbiorze *Parafraz* często przewijały się oceny podkreślające wagę subwersywnych metod Demirskiego w odkrywaniu mechanizmów kształtujących pamięć kulturową. J. Brewińska odczytuje gry językowe niestroniące od wulgarności i dosłowności w dramatach autora jako przedstawienie „mocy politycznej języka”. Por. J. Brewińska, „Czy tuńczyki są polityczne?”, „Pogranicze” 2/91/2011, s. 97–99, tu s. 98. W podobny sposób oceniają techniki prowokacji i demitologizacji M. Czaja i K. Wycisk, zaznaczając, że nie chodzi w nich o negację i deptanie, lecz o „pojedynek z symbolicznym porządkiem panującym w społeczeństwie” (M. Czaja, *Demirski, czyli niech żyje wojna o porządek symboliczny*, „Wakat Notaria” 2011, nr 13, http://sdk.pl/wakat/nr13/michal_czaja_niech_zyje_wojna.html (dostęp: 24.10.2014)) oraz o „uwypuklenie tego, co zostało pominięte i zlekceważone w literaturze i kulturowym materiale źródłowym” (K. Wycisk, *Antyperformer Demirskiego, czyli o widzu zaprojektowanym*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1381> (dostęp: 24.10.2014)).

³⁶ Tamże.

działnych za kształtowanie memorialnej wyobraźni. W sztuce odnajdujemy ciągle nawiązania do obrazów medialnych, literackich i religijnych, przez co ma ona strukturę palimpsestu językowego. Postaci, które pisarz i reżyserka wprowadzają na scenę, dalekie są od klasycznych, psychologizujących bohaterów, z którymi widz czy czytelnik mógłby się zidentyfikować. Filmowi pancerni: Janek Kos, Gustlik, Czereśniak, Olgierd, Marusia i Lidka, jak również postaci historyczne: Stalin i Mikołajczyk to jedynie wolne nawiązania, postaci papierowe, dowolnie przez autorów przełamywane, rozdawane, multiplikowane. Ich specyfiką jest umowność i swoista płynność, polegająca na przekraczaniu granic społecznej, płciowej i psychicznej tożsamości.

Konstytucyjną cechą bohaterów czy może antybohaterów Demirskiego i Strzępki jest 'obcy' język, którym wskazane postaci demonstracyjnie się posługują. W parafrazującym geście przez przestrzeń teatralną przepływają językowe cytaty: literackie, medialne i historiozoficzne matryce narzucane jednostkowej i zbiorowej świadomości z zewnątrz. Strategią artystyczną jest tu zastosowana w sposób bardziej jeszcze wyrazisty niż u Orbitowskiego *mimesis* języka. Poprzez narzucenie figurom obcej mowy język demaskuje się sam, odkrywając przy tym niejednokrotnie śmieszność, obłudność i zakłamaną samoświadomość Polaków. Na scenie grają w konsekwencji nie aktorzy, lecz samoodnawiający się język mitologii. Ta teatralno-literacka metoda demaskacji języka i scenicznego eksponowania procesu językowego formowania świadomości ma w literaturze europejskiej swoją starą tradycję. Przywołać w tym miejscu można wywodzącą się od językowych polemik Karla Krausa – wiedeńskiego publicyisty i kulturoznawcy z okresu przełomu XIX i XX w. – tradycję krytyki języka, której kontynuatorami byli tacy austriaccy twórcy, jak Thomas Bernhard, a współcześnie Elfriede Jelinek, jedna z najważniejszych i najbardziej wpływowych twórczyń teatralnych.

Analogicznie jak w teatrze Elfriede Jelinek, Paweł Demirski stosuje demaskatorską konstrukcję dramatyczną polegającą na wyeksponowaniu teatralności i ciągłym podtrzymywaniu świadomości, że widz ma do czynienia z *artefaktem*. W konsekwencji zarówno podczas lektury tekstu, jak i w trakcie spektaklu odbiorcom towarzyszy wrażenie, jakby aktorzy nosili narzuconą im z zewnątrz obcą mowę niczym ubrania podczas rewii mody³⁷.

Zadając pytanie o dekonstrukcję wyobraźni historycznej dotyczącej ostatniej wojny światowej oraz kolektywnych dyskursów pamięci, należy

³⁷ Elfriede Jelinek postulowała w swoim eseju *Ich möchte leicht sein (Chcę płytkości)* koncepcję sceniczną, według której nie dochodziłoby do momentów identyfikowania się z grą aktorską i postaciami sztuki. Ta estetyka dotyczyć ma również samych aktorów, którzy język powinni nosić jak ubrania na wybiegu podczas rewii mody. Tylko przy zachowaniu takich zasad możliwa jest, według Jelinek, demaskacja języka i kształtowanego przez niego struktur świadomościowych. Por. E. Jelinek, *Ich möchte leicht sein*, „Theater Heute“, Jahrbuch 1983. Polskie tłumaczenie: E. Jelinek, *Chcę płytkości* [w:] E. Jelinek, *Moja sztuka protestu*, przeł. K. Bikont, wstęp M. Szczepaniak, A. Jezierska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 107–111.

wskazać na dwa zasadnicze obszary semiotyczne, które w sztuce *Niech żyje wojna!* ścierają się ze sobą i poddane zostają demaskatorskiej grze. Z jednej strony tekst i realizacja sceniczna krążą wokół propagandowych wizji PRL-u, których reprezentacją i egzemplifikacją są postaci z serialu *Czterech pancerni i pies*. Z drugiej strony serialowe postaci w dość ironiczny, a często i groteskowy sposób stają się nośnikami języka propagandy „apologetów polskiego heroizmu”³⁸ wraz z charakterystycznymi dla niej toposami Katynia, utraconych Kresów i klęski Powstania Warszawskiego. Oba porządki poddane zostają dekonstrukcji przy zastosowaniu endogennych dla nich narracji i specyficznych ‘wzorcowych’ postaci.

Kombatancki narodowo-heroiczny dyskurs versus partyjna propaganda *Czterech pancernych*

Już pierwsza scena otwierająca dramat poraża swoim demaskatorskim potencjałem. Mikołajczyk odbywa 3 sierpnia 1944 roku wizytę w Moskwie. Do rozmowy ze Stalinem nie dochodzi, a wizyta przedstawiciela polskiego rządu jest *de facto* monologiem wygłaszanym podczas picia herbaty. Aktor grający Stanisława Mikołajczyka występuje nago i jest jednocześnie dumnym głosicielem tzw. ‘kwestii polskiej’. W jego butnym bełkocie patriotycznym narodowe klęski urastają do rangi moralnego zwycięstwa, a nierówna walka bez uzbrojenia z posiadającym miażdżącą przewagę wrogiem przedstawiana jest jako powód do dumy. Przemowa Mikołajczyka zestawiona zostaje na scenie z nagością ciała. Tę konfigurację można odczytać jako ironizującą kontrapunkt. Z drugiej strony nagość bohatera symbolizuje materializującą się na scenie metaforę³⁹, przedstawienie lub – dosłownie – ucieleśnienie polskiej tradycji walki z niedostatecznym uzbrojeniem.

Monolog Mikołajczyka jest niespójny i przypomina swoistą *écriture automatique*, w której patetyczne frazy narodowej pamięci kolektywnej sprawiają wrażenie wypowiedzianych przypadkowo i zamkniętych w dość niestosowną, bo trywialną i wulgarną formę językową:

ale zanim będą deszcze niespokojne potargały sad / to ja jeszcze muszę tę rozmowę odbyć / tak będzie i piosenka / i przygody trzech czolgistów – psa – i Gruzina / których pokochaliśmy tak kurwa bardzo oczywiście [...] / więc zanim – a my na tej wojnie / to ja jeszcze muszę powiedzieć że powstanie już trwa / że na przeorganizowanie rządu nie zgadzam się / że Kresy dla Rzeczypospolitej Polskiej są najważniejsze / że pomimo ich dwudziestu milionów radzieckiego / bydła w niemieckiej rzezi ofiar / my mamy wisy i parasole / i mamy butelki z benzyną i kamienie / i własne dyplomatyczne żądania i żołnierzy / w ziemi w lesie pod ściółką / i szlacheckimi borowikami⁴⁰.

³⁸ Por. J. Wichowska, *Niech żyje wojna!*, „Dwutygodnik.com/teatr” 2012, nr 84, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html> (dostęp: 7.06.2012).

³⁹ Tamże.

⁴⁰ P. Demirski, *Niech żyje wojna!* [w:] tegoż, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 340, 341.

Kolejnym subwersyjnym kontrapunktem przemowy Mikołajczyka w 'kwestii polskiej' jest groteskowo-karnawałowa postać Stalina, który raz po raz szpetnie przeklina i puentuje górnolotne kwestie polskiego premiera prymitywno-trywialnymi konkluzjami w stylu: „Ale ja oczywiście sam nie wiem, co powiedzieć, bo swojego pojebania nie ogarniam”⁴¹.

Intrygującą artystycznie postacią jest Janek Kos. Ten sympatyczny bohater *Czterech pancernych* był w latach siedemdziesiątych XX w. ikoną męskości militarnej i wzorem bohaterskiego żołnierza polskiego na frontach II wojny światowej. Demirski igra z tą popkulturową recepcją i multiplikuje postać Janka. Znany z PRL-owskiego serialu bohater staje się w sztuce wcieleniem wielu idei i toposów kultury pamięci. Już w jednej z pierwszych scen Janek odgrywa rolę typowo polskiego mitologicznego męczennika. Podobnie jak przerysowana krwawa postać Janka z powieści Orbitowskiego, Janek Kos umiera na scenie, przy czym jest to umieranie, w którym na oczach widzów materializuje się metafora o przelewaniu krwi za Ojczyznę. Janek zostaje obficie oblany czerwoną farbą, podczas gdy w tle rozbrzmiewają dźwięki patriotycznej piosenki zespołu Lao Che *Godzina W*. Po śmierci Olgierda, jak czytamy w didaskaliach, w siódmym odcinku serialu, Janek Kos staje się u Demirskiego nosicielem „wartości ziemiańskich”⁴², których reprezentantem był wcześniej Olgierd. Janek z werwą odgrywa rolę przedwojennego oficera, żąda przywrócenia starej Europy i ubolewa nad zagrożeniem dawnego etosu oficerskiego przez bolszewicki porządek. Kulminacyjnym punktem „narracji ziemiańskiej”⁴³ Janka Kosa jest monolog, w którym pojawiają się dziecięce wspomnienia odebranego na imieninach sernika oraz przywołanie Powstania Warszawskiego. Zestawienie tych dwu wydarzeń jest szokująco niestosowne. Trauma trzynastolatka, któremu odebrano sernik, rozważana jest w kontekście naiwności dziecka wierzącego w odgórnie nakazane mity o Powstaniu i o przedwojennej lepszej Polsce:

tak te wydarzenia ukształtowały moją tożsamość / nie ma już dzisiaj prawdziwego bohaterstwa / dlatego należy o nie powalczyć / o co powalczyć? / ja już tego nie chcę / naprawdę / jak ten trzynastolatek patrzy w okno / i nie chce się widzieć w szybie / bo ma się przyszczeć i jest jesień [...] / i nigdy już po tym serniku / żadna się ze mną dziewczyna nie umówi[...] / no to się w strzelanie wierzy / chodzi się na te groby /te znicze się zapala a trzeba było się dać zastrzelić – sobie sernik odebrać? /ale – nie / wierzy się że nie wiadomo jakim cudem / byłoby się przed wojną tą lepszą inteligencją / tymi co się im sernika nie zabiera / że by się poszło żeby tę sernikową plamę zmasać / ciekawe czyby mnie jeszcze sernik przeżywali / jakbym na tej barykadzie może nawet / i to powstanie z tą gitarą pod pachą wygrał / ja już tego nie chcę naprawdę / /że się wierzy że kiedyś było inaczej kiedyś było lepiej / ja już tego nie chcę / mnie to już męczy / to oglądanie / że jak się ogląda film to jednak że może tym razem jednak wygramy / co mnie to obchodzi wszystko?⁴⁴

Postać Janka zawieszona jest pomiędzy świadomością dziecka, żołnierską męskością a dystygnowanym wcieleniem katyńskiego oficera. Podobne

⁴¹ Tamże, s. 344.

⁴² Tamże, s. 364.

⁴³ Tamże, s. 367.

⁴⁴ Tamże, s. 375.

rozwarstwienie jest także udziałem Czereśniaka, będącego w serialu *Czterej pancerni* prostym chłopskim synem wcielonym do wojska. W *Niech żyje wojna!* Czereśniak staje się schizofreniczną figurą rozdwojoną pomiędzy jaźnią prymitywnego chłopca myślącego tylko o własnym interesie a postacią Olgierda. Obie postacie gra w sztuce ten sam aktor. Wymiana „subtelnygo potomka styczniowego powstańca na nieokrzesanego chłopskiego syna”⁴⁵ pokazana jest na scenie jako typowo polskie rozdarcie między prostotą ludu a inteligentkim, patriotyczno-narodowym patosem.

Podobnej demaskacji zostają poddane postaci kobiece i reprezentowane przez nie idee.

Serialowa Lidka sfunkcjonalizowana jest w sztuce jako swoista karykatura romantycznej ikony Matki Polki. Lidka jest sfrustrowaną samotną kobietą z warszawskiego Śródmieścia, która posłała syna do Powstania. Jej monolog osadzony w roku 1968 odsłania codzienną, sprofanowaną stronę mitu Matki Polki. Lidka, występująca na scenie w znoszonej podomce, przeklina swój powojenny los, a szczególnie życie w przepelnionej przesiedleńcami ze wsi kamienicy. Zamiast wprowadzenia w atmosferę wzniosłej pamięci o powstańczej śmierci syna Lidki, widz zostaje osaczony antysemitką, antybolszewicką i antychłopską propagandą, której kwintesencją jest ostateczny protest przeciwko narracji żołnierskiej:

znowu honor / cierpienie i kapitanie nie opuszczą cię / moim honorowym krwiodawstwem / kapitanie mój kapitanie / nie dam się wpędzić w tę narrację o żołnierzach / tutaj się kończy wpływ mojej rodziny na mnie⁴⁶.

Marusia, serialowa narzeczona Janka Kosa, jest u Demirskiego zaprzeczeniem romantycznej kochanki, z którą identyfikowały się pokolenia dorastających w PRL-u dziewcząt. Marusia na scenie zupełnie nie przypomina zagranej przez Polę Rakcę radzieckiej żołnierki, ujmującej delikatnością i niosącej wsparcie polskim oraz radzieckim żołnierzom. Aktorka odgrywająca rolę Marusi ma rude afro, wyraźnie zepsute zęby, pod koniec sztuki zaś wygłasza długi pijacki monolog. W swojej kwestii na temat kobiecości wykreowanej w filmie *Czterej pancerni* zwraca się do mężczyzn z różnych grup zawodowych o zaprzestanie instrumentalnego traktowania kobiet. Jej protest dotyczy typowo żeńskich ról: karmicielki, amantki oraz sanitariuszki, które to role z upodobaniem wykorzystuje popularnokulturowy dyskurs pamięci: „Oczywiście – Marusia – w pierwszym wyjściu / pokazują jak karmi żołnierzy / w drugim jak nosi kwiatki / a w trzecim wejściu jak niosą męskie ręce / postrzeloną przez snajpera / no takie te nasze do noszenia żołnierzki / i prosi żeby panowie z telewizora i panowie w mundurach / dali sobie wreszcie siana”⁴⁷.

W scenie zamykającej spektakl wybucha spór o pamięć ogólnonarodową, narzuconą odgórnie przez władzę, oraz o prawo do wyłamania się z tych

⁴⁵ Por. J. Wichowska, *Niech żyje wojna!...*

⁴⁶ P. Demirski, *Niech żyje wojna!...*, s. 386.

⁴⁷ Tamże, s. 379.

nakazów i celebrowanie pamięci prywatnej. Sterroryzowani przez Szarika, psa-weterana wciąż aportującego pamiątki wojenne i strzałami w powietrze wymuszającego minutę ciszy „ku pamięci”, bohaterowie podają w wątpliwość wszelkie zinstytucjonalizowane i zmuzealizowane formy pamięci o II wojnie i Powstaniu. Gustlik protestuje przeciwko tabliczce upamiętniającej śmierć trzech sanitariuszek Państwa Podziemnego i pyta: „Gdzie jest w sercu tego miasta moja tabliczka?”⁴⁸. Po tym, jak każdy ogłasza, że ma swoją własną sprawę, okazuje się, iż jedyną możliwą do przeprowadzenia minutą ciszy jest „minuta ciszy przeciwko władzy”⁴⁹. Nim padają ostatnie słowa, na scenie do głosu dochodzi Tomek Czereśniak, który wygłasza subwersyjne oświadczenie w obronie prawa do nieheroicznych, nienarodowych traum i form wspominania:

ja mam takie emocje różne / ale sam je sobie wolę mieć / niż z wami / ja minutę mogę stać / ale moja minuta jest przeciwko władzy / która wydała rozkaz powstania / a potem każe nam ten rozkaz świętować / stoję przeciwko takim świętom / i wzruszeniom którymi się to święto uzasadnia⁵⁰.

Podsumowanie – głos młodego pokolenia

Omówione przeze mnie utwory Łukasza Orbitowskiego i Pawła Demirskiego sytuują się w opozycji do utartego i wysoce zrytualizowanego nurtu narodowo-symbolicznych interpretacji pamięci. Demaskatorska pozycja literacka obu pisarzy uzasadnia się subwersyjną estetyką. Poprzez wybór gatunku fantastyki historycznej autor *Widm* zapewnia sobie ogromną przestrzeń wolności twórczej polegającą na swobodnej reinterpretacji i kontynuacji zastanych narratywów pamięci. Estetyka grozy i horroru staje się w przestrzeni twórczej pisarza narzędziem demaskacji. Dzięki niej możliwe jest między innymi ukazanie zaborczej roli historycznych mitów, które deformują i ujarzmiają męskie ciało.

Dramat Pawła Demirskiego, będący wyłomem z konwencji teatru tradycyjnego, stanowi rebelię przeciwko klasycznej dramaturgii z centralnymi dla niej elementami akcji, konfliktu, dialogów scenicznych i psychologicznie wyprofilowanymi postaciami. Teatr Demirskiego i Strzępki to teatr inscenizacji językowych oraz zderzenie sekwencji języka, które są nośnikami wyobraźni historycznej i samoświadomości narodowej Polaków. Teatr jest tu medium protestu przeciwko skostniałym formom pamięci. Bolesne traumy, dosłownie odgrywane na scenie, zostają odarte z posmaku sakralności. Trywialność i wulgarność języka burzy zarówno wzniosłe frazy narodowej kultury pamięci, jak i popkulturowe, naiwne reprezentacje wojny oraz Powstania. W obu utworach przebija postulat prawa do pamięci nieheroicznej i prywatnie

⁴⁸ Tamże, s. 387.

⁴⁹ Tamże, s. 393.

⁵⁰ Tamże, s. 391.

przetworzonej. W ten sposób teksty Demirskiego i Orbitowskiego wpisują się w obrazoburczo-polemiczny trend reprezentowany aktualnie również przez autorki takie, jak Bożena Keff (*Utwór o Matce i Ojczyźnie*, 2008) czy Dorota Masłowska (*Między nami dobrze jest*, 2008).

Warto zaznaczyć, że literatura protestu przeciw narzuconej odgórnie pamięci koresponduje z ważnymi dziełami współczesnej sztuki krytycznej. W roku 2011 młody malarz i performer Karol Radziszewski wykonał mural dla Muzeum Powstania Warszawskiego przedstawiający powstańców z nagimi torsami w sytuacjach prywatnych, na tyłach frontu. Projekt, odrzucony przez Muzeum jako „zbyt erotyczny”, kultywuje wyparty z polskiej heroicznej narracji cywilny i zakulisowy aspekt wojny. Powstańcy Radziszewskiego przypominają osobiste spojrzenie Mirona Białoszewskiego, zawarte w jego *Pamiętniku z powstania*. Na inspirację poetyką Białoszewskiego powołują się także dwaj inni twórcy: pisarz Darek Foks i fotografik Zbigniew Libera, którzy są autorami wydanej w 2005 roku książki *Co robi łączniczka*. Książka-album jest połączeniem prac fotograficznych Libery i tekstu Foksa, których ramą jest Powstanie Warszawskie rozumiane nie jako wydarzenie historyczne, lecz jako mit oraz wizualno-literacka reprezentacja. Foks i Libera chcą obronić Powstanie od totalnego zaboru na rzecz oglądu służącego celom prywatnej wyobraźni, której podłożem są np. filmy, fotografie czy narracje literackie. Stąd też obrazy Libery stanowią palimpsesty, nakładające wizerunki znanych aktorek na równie znane ruiny popowstańczej Warszawy⁵¹.

Bunt twórców młodego pokolenia wobec nurtu narodowo-symbolicznych interpretacji pamięci nie jest zjawiskiem nowym. Kontestacje narodowych mitów konstytuujących pola semantyczne traumy związanej z II wojną niejednokrotnie stawały się udziałem pisarzy wcześniejszych pokoleń. Przywołać w tym kontekście można np. *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza wykorzystujący konwencję groteski i fantastyki, czy też istotne artystycznie wystąpienia przedstawicieli tzw. formacji „Brulionu” z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w., które operowały estetyką subwersywną w odniesieniu do kanonicznych tradycji literackich i wykorzystywały w literackim przekazie wzorce kultury masowej. Jakkolwiek w odniesieniu do tej długiej tradycji buntu środki artystyczne twórców urodzonych po roku 1970 nie są absolutnym *novum*, na podkreślenie zasługuje fakt, że pisarstwo tego pokolenia silnie determinowane jest obecnie poprzez zmienione warunki funkcjonowania postpamięci. Wobec ‘znikania’ bezpośrednich świadków przeszłości pokolenie wnuków konfrontowane jest z pamięcią zapośredniczoną, skonstruowaną poprzez szeroko rozumiany przekaz medialny (książki, kinematografia, artefakty muzealne, źródła

⁵¹ Por. D. Foks, Z. Libera, *Co robi Łączniczka*, Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice 2005.

internetowe). Takie wspomnianie 'wtórne' zmienia wprawdzie emocjonalny wymiar obcowania z czasem wojny, umożliwiając racjonalizację i dystans, ale konfrontuje jednocześnie twórców z pamięcią kulturową będącą konglomeratem hybrydycznych form i narracji. Wojna i okupacja zyskują w owym medialnym pędzie kultury wysokiej i masowej status ikonicznych skrótów, bywają niejednokrotnie oferowane jako komercyjny towar, powszechnie dostępne tworzywo podlegające nierzadko trywializacji, a nawet noszące znamiona kiczu. Orbitowski i Demirski próbują określić się wobec tych zjawisk postpamięci, które obciążone są traumą zapośredniczenia. Ich estetyka gra z dyskursami kultury wysokiej i popularnej, naśladuje mechanizmy zawłaszczania pamięci, dyskutuje z klasykami poprzez intertekstualne odniesienia do kanonicznych tekstów literatury (*Widma*) oraz z wzorcami popkultury wraz z jej medialnymi trywializacjami (*Niech żyje wojna!!!*). Operowanie plakatową poetyką z kręgu fantastyki, horroru, jak też postmodernistyczna żonglerka sprzecznymi porządkami semantycznymi bywa czasami ryzykowna, gdyż może wzbudzać podejrzenia o kicz, brak sensu czy wtórność⁵². Omówione przeze mnie utwory świadczą nie tyle o chęci absolutnej negacji, ośmieszania czy brukania zastanych form memorialnych, ile o poszukiwaniu własnej autonomii i władzy nad mechanizmami

⁵² Głosy krytyczne wobec estetyki obu utworów pojawiały się w ich krytycznoliterackim odbiorze. Tak na przykład Dariusz Nowacki kwestionuje w odniesieniu do tekstów Demirskiego z tomu *Parafrazy* koncepcję „anty-fabuły” oraz „parafrazy” jako „problematyczne, czyli wątpliwe, pozorne, nieprzekonujące”. Krytyk podaje w wątpliwość, jakoby zabiegi Demirskiego miały jakikolwiek sens, oraz zauważa, że utwory te odcięte od „zewnątrznego zasilania” poprzez inscenizację, okazują się kiepskim, byle jak napisanym tekstem, w którym „Metoda wypiera Tekst”. Por. D. Nowacki, *Udawanie*, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1547&pnr=68> (dostęp: 27.11.2014). W swojej recenzji *Widm* Łukasza Orbitowskiego Maria Kobielska wyraża zarzuty co do konstrukcji narracyjnej powieści, zarzucając „szwy i podpieranie się schematami”, „drętwe dialogi i niezborne relacje bohaterów”. Kobielska kończy swą ocenę stwierdzeniem, że „[d] o napisania naprawdę dobrej, dopracowanej i domyślonej do końca powieści nie doszło”. Por. M. Kobielska, *Do niczego nie doszło*, <http://e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=2181> (dostęp: 27.11.2014). Pewną niekonsekwencją jest jednak fakt, iż w swoim omówieniu *Widm* na łamach „Pamiętnika Literackiego” w artykule *O konieczności powstania warszawskiego „Kinderszenen” i „Widma”* autorka takich zarzutów już nie czyni, natomiast zestawia powieść Orbitowskiego z utworem J. M. Rymkiewicza podkreślając wagę literacką obu książek, które traktują Powstanie jako hiperbolę, udowadniają jego konieczność i nieusuwalność z polskiej pamięci kulturowej. Por. M. Kobielska, *O konieczności powstania warszawskiego „Kinderszenen” i „Widma”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, CIV, z. 4, s. 89–113, tu s. 113. Pewne uwagi krytyczne wobec powieści Orbitowskiego zgłasza także D. Nowacki w omówieniu „*Widma*” Orbitowskiego. *Krzysztof Kamil i smoki*, „Gazeta Wyborcza” 27.03.2012, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/55,105226,10048722,,,11424337.html> (dostęp: 23.10.2014). Nowacki sytuuje powieść w polu literatury popularnej, pomiędzy „literackimi przedstawieniami uświęconymi martyrologią i obrazami strywalizowanymi przez popkulturę”. Recenzent nie formułuje tych uwag jako zarzutów, lecz proponuje potraktować zabiegi pisarza jako „postmodernistyczne imaginarium”, z którego wprawdzie nie zawsze da się wysnuć sens, lecz całość „popkulturowej obróbki” jest niezłą zabawą i „błyskotliwym pulp fiction”.

kształtowania własnej tożsamości. Taka dyskusja z zastanym porządkiem jest trudna i ryzykowna, wydaje się jednak w przypadku każdego pokolenia nieodzowna i niemożliwa do ostatecznego zamknięcia.

**Fantasy and paraphrase. The discourse of memory
in the writing of polish young generation:
Łukasz Orbitowski *Widma* (2012) and Paweł Demirski
Niech żyje wojna! (2011)**

Summary

The present article discusses works by Łukasz Orbitowski and Paweł Demirski, two authors representing the young generation of Polish writers whose texts stand in the opposition to a worn-out and highly ritualised trend of national-symbolic interpretations of memory. The debunking literary strategy of both authors relies heavily on the aesthetics of subversion. Choosing for *Spectres* the genre of historical fantasy, Łukasz Orbitowski provides himself with a vast space of artistic freedom, using it for free reinterpretations and continuations of the existing narratives of memory. The theatre of Paweł Demirski and Monika Strzępka, in turn, is a theatre of linguistic performance which clashes sequences of language that transmit historical imagination and national self-awareness of Poles. In Demirski's play theatre becomes a medium of protest against fossilised forms of memory, where graphically staged painful trauma is deprived of the aura of sacrum. Triviality and vulgarity of language demolish both the elevated phrases of the national culture of memory and the naïve pop-cultural representations of war and the Warsaw Uprising.

Key words:

Łukasz Orbitowski, Paweł Demirski, fantasy novel, modern Polish drama, Polish memory discourse, literature deconstruction

Słowa kluczowe:

Łukasz Orbitowski, Paweł Demirski, powieść fantastyczna, polski dramat współczesny, polski dyskurs pamięci, literacka dekonstrukcja