

Pamiętnik Literacki 2012, 2, s. 101-113



„Dziennik, nie dziennik. Takie tam”
O małych narracjach Macieja Malickiego

Hanna Marciniak

HANNA MARCINIAK
(Univerzita Karlova, Praha)

„DZIENNIK, NIE DZIENNIK. TAKIE TAM”
O MAŁYCH NARRACJACH MACIEJA MALICKIEGO

W tekstach krytycznych dotyczących prozy Macieja Malickiego – i chodzi tu zarówno o recenzje poszczególnych tomów, jak i próby rekapitulacji czy syntezy – rzadko kiedy pojawiają się pogłębione rozważania dotyczące kwalifikacji genologicznej oraz podstawowych zasad konstrukcyjnych jego utworów. Zdecydowanie przeważają ogólnikowe, niewiele mówiące komentarze na temat ich „szkicowej” czy „luźnej” kompozycji, pozbawionej dominanty. Tymczasem kwestia ta wydaje się zasadnicza dla uchwycenia specyfiki twórczości autora *Sagi ludu*, już choćby dlatego, że bardzo często stosuje on w swych książkach zabiegi para- i meta-tekstowe, nadając im doprecyzowujące (lub – jak się przekonamy – dezorientujące) podtytuły oraz umieszczając w tekście autotematyczne uwagi dotyczące procesu pisania czy statusu tekstu.

Tak więc najnowsza książka Malickiego, *Ostatnia*, nosi podtytuł *Sto czternaście opowiadań o tym samym*, a książka poprzednia, *Takie tam*, dookreślona jest mianem: *Dziennik*. Cykl publikowanych w literackim portalu „artPapier” quasi-diarystycznych i anegdotycznych fragmentów, włączonych potem częściowo w obręb *Ostatniej*, opatrzył autor genologiczną kwalifikacją: *Bajki*. Zabiegi „włączania” i „przepisywania” – jako rozmaite typy tekstowego montażu – staną się zresztą przedmiotem osobnej uwagi, wydają się bowiem jednym z najbardziej frapujących fenomenów pisarstwa Malickiego. Sądzę, że warto przetestować i doprecyzować również takie określenia, jak „autobiograficzność” i „dziennikowość”, które często pojawiają się w opiniach krytyków jako same przez się zrozumiałe i nieproblematiczne – z czym nie mogę się zgodzić. Interesuje mnie tu zwłaszcza autorska inwencja Malickiego w przekraczaniu granic poszczególnych gatunków, a także – w szerszej perspektywie – konwencji literatury fikcjonalnej i autobiograficznej.

Krytycy są natomiast jednogłośni, wpisując twórczość Malickiego w historycznoliteracki kontekst „małych form” czy też „małych narracji”, których mistrzem w literaturze polskiej pozostaje Miron Białoszewski. Na – głębiej, jak sądzę, sięgające – koligacje Malickiego z białoszewszczyzną wskazywali m.in. Dariusz Nowacki, Adam Poprawa, Joanna Roszak¹. Sam pisarz zresztą uważa autora *Do-*

¹ Zob. zwłaszcza: D. Nowacki, *Przygody ucha. O „Kawalku wody” Macieja Malickiego*.

nosów rzeczywistości za swą największą, obok Leopolda Buczkowskiego i Stanisława Czyczę, prozatorską fascynację². Swego czasu Paweł Dunin-Wąsowicz – słusznie, jak sądzę – dopominał się również o interpretację pisarstwa autora *Kawałka wody* w kontekście literackiego minimalizmu³. W jednym z manifestów tego nurtu w Stanach Zjednoczonych, *Kilku słowach o minimalizmie* Johna Bartha, wymienione są cechy tekstu minimalistycznego, z których większość dałaby się adekwatnie zastosować do prozy Malickiego. Barth podkreśla, że należy przede wszystkim rozróżnić „minimalizm formy” (tyczy się to zwłaszcza składni i stylistyki) oraz „minimalizm skali” (chodzi o rozmiar utworów). Wprowadza on również dodatkową dystynkcję między „minimalizmem materii” – implikującym „minimalne postaci, minimalne przedstawienie [...], minimalne *mises en scène*, minimalną akcję, minimalną intrygę” – a „minimalizmem stylu”, który miałyby zasadać się na tym, że autor oszczędza na słownictwie, składni i retoryce, a także na ekspresji emocjonalnej i subiektywnym komentarzu⁴. Swe spostrzeżenia Barth odnosi jednak tylko do opowiadania, uznając je za sztandarowy gatunek minimalistyczny, i nie bierze pod uwagę innych kategorii genologicznych ani też ich hybryd. Zawężając w ten sposób swoje pole widzenia, operuje on właściwie tylko kryteriami ilościowymi, na których względność i niewystarczalność słusznie już zresztą wskazywano⁵.

Problemem, który mnie tu zastanawia, jest właśnie możliwość połączenia owych przekonań o minimalistycznym charakterze twórczości Malickiego z bardziej precyzyjnymi diagnozami genologicznymi, które sytuowałyby ją w sferze szeroko pojętego pisarstwa autobiograficznego. Chciałabym również podkreślić szerszy aspekt tego problemu, mianowicie to, jak dużą wagę najnowsze teorie autobiografizmu i diarystyki przywiązują do nieuchronnej fragmentaryczności, partykularności i relatywności oraz postępującej hybrydyzacji gatunkowej i fikcjonalizacji późnonowoczesnej literatury spod znaku dokumentu osobistego.

Związek między ewolucją form autobiograficznych a kryzysem Wielkich

„ResPublica Nowa” 2003, nr 3. – A. P o p r a w a: *Tak? Tak, raczej tak*. „Książki w »Tygodniku«” 2004, nr 50; *Sophisticated Maciek*. Jw., 2006, nr 17.

² Zob. M. Malicki, *95% słów*. Rozmawiają A. Sosnowski i T. Pióro. Na stronie: http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0249 (data dostępu: 25 VI 2009). Malicki mówi tu najpierw o Stachurze, podkreślając, że u tego pisarza podoba mu się bardziej sposób konstruowania fabuły niż język. Problem języka kieruje go ku Białoszewskiemu: „słuchaj, muszę wymienić to nazwisko, ale tu już głównie chodzi o język: Białoszewski. Przepraszam, ale zafascynowany jestem do dzisiaj i do spodu, absolutnie. Nie wiem, czy to słychać, czy nie słychać. Mam nadzieję, że nie słychać”. Poza – jakże słyszalnymi! – powinowactwami w warstwie językowej (fascynacja dialektyzmami, idiolektami i błędami językowymi wszelkiego typu, kolekcjonowanie napisów, ogłoszeń, szyldów) oraz wzmiankowaną tu wcześniej predylekcją do szeroko rozumianych „małych narracji” wskazałabym również na podzielane przez obu pisarzy upodobanie do form dziennikowych i *quasi*-dziennikowych (tu choćby *Chamowo*, *Konstancin* czy *Szumy*, *złepy*, *ciągi* Białoszewskiego), a także na widoczną w nich tendencję do odchodzenia od introspekcyjnego i autorefleksyjnego paradygmatu diarystyki na rzecz rozbudowanej anegdotycznej narracji oraz elementów autofikcji.

³ P. Dunin-Wąsowicz, *Niepostrzeżenie wykarczowany*. „Lampa” 2006, nr 11.

⁴ J. Barth, *Kilka słów o minimalizmie*. Przeł. M. Tabaczyński. „Ha!art” 2006, nr 24, s. 24.

⁵ Zob. M. Tabaczyński, *Rozmiar ma znaczenie. Jeszcze kilka słów o minimalizmie*. Jw., s. 32.

Narracji ująć by można dwojako. Po pierwsze, chodzi tu o „karierę autentyku”, którą na gruncie polskim rozpoznali przede wszystkim Tomasz Burek i Jerzy Jarzębski, sytuując ją w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i uzasadniając, z jednej strony, czytelniczym przesystem fabułą i tęsknotą za egzystencjalną autentycznością, z drugiej zaś, kryzysem powieściowych konwencji przedstawiania, wyrastających z realizmu. Warto zauważyć, że Burek już w 1971 roku dostrzegał paralelę między ewolucją prozy w stronę hybrydycznego i fragmentarycznego „autentyku” a kryzysem poznawczym, objawiającym się relatywizacją pojęć porządkujących i objaśniających rzeczywistość, co dopiero kilka lat później nazwane zostało przez Jeana-François Lyotarda zmierzchem Wielkich Narracji.

Powieść-hybryda bądź powieść-brulion wyrażałyby bezstylowość kształtującego się dopiero życia, z jego chwytajnymi jeszcze normami i wzorcami zachowań, z sypkimi konstelacjami wyobrażeń i pojęć, z płynnością grupowych powiązań, z nietrwałymi skupieniami indywidualnych pragnień i aspiracji. Odpowiadałyby formom odczuwania powstałym w obrębie kultury przejściowej, synkretycznej, gdy wiedza człowieka jest sprzeczna w sobie, gdy koryguje on nieustannie i zmienia swój obraz świata, gdy – rozpięty między przeszłością a przyszłością, nie zakorzeniony w ciągłości czasu – gorączkowo usiłuje zbudować most wiodący ku pewności i prawdzie⁶.

Francuscy badacze pisarstwa autobiograficznego i autofikcyjnego – jak choćby Serge Doubrovsky, Laurent Matiussi czy Philippe Forest – w znamiennej dla lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku swoistej eksplozji piśmiennictwa osobistego dostrzegają pewien paradoks: jej ścisły związek z przewartościowaniem esencjalistycznej koncepcji podmiotowości (również tej literackiej) na rzecz koncepcji konstruktywistycznej, do czego walnie przyczyniła się freudowska, a zwłaszcza postfreudowska psychoanaliza. Jak pisze Jerzy Lis w książce *Obrzeża autobiografii* o owym kryzysowym, niepewnym swego statusu „ja”: „»ja« – samo w sobie problematyczne, stało się celem poszukiwań, literackiego śledztwa, specyficznych działań o charakterze archeologiczno-genetycznym, które uprawomocniłyby związek literatury z indywidualnym doświadczeniem pisarza”⁷. Podmiot zostaje więc zmuszony do „wymyślenia” czy „stworzenia” samego siebie, usytuowany w niepewnej przestrzeni między rzeczywistością a jej fantazmatem, autentycznością a fikcją literacką.

Konsekwencją tego jest z kolei wyczerpywanie się tradycyjnych wzorców piśmiennictwa osobistego, polegające – ujmując rzecz najogólniej – z jednej strony, na utracie wiary w możliwość „bezpośredniej” językowej reprezentacji auten-

⁶ T. Burek, *Proza na brudno*. W: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 36.

⁷ J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań 2006, s. 75. L. Matiussi, na którego powołuje się Lis, słusznie wskazuje na istotną rolę, jaką w przemianach wzorców nowoczesnego pisarstwa autobiograficznego i w wyłonieniu się kategorii autofikcji odegrały negatywne antropologiczno-literackie koncepcje podmiotu, zamienne zwłaszcza dla tzw. wysokiego modernizmu: „rozpuszczanie siebie w różnorodnych postaciach (np. »ja« jako pusty układ u Prousta, amnezja tożsamościowa u Becketta, opis fikcyjnej duszy u Musila) było etapem pośrednim depersonalizacji, a w konsekwencji anonimowości, bezosobowości czy też wyobcowania »ja«, niezbędnych do wyposażenia podmiotu w wirtualne właściwości, dzięki którym możliwa była nie tylko fizyczna, ale także psychiczna przemiana postaci. Potwierdzenie tożsamości dokonuje się niejako w trakcie przemieszczania siebie poza namacalną rzeczywistość – w świat możliwy, a więc wirtualny” (*ibidem*, s. 53).

tycznej jednostkowej egzystencji, z drugiej zaś, na przewartościowaniu idei temporalnej ciągłości i teleologicznego porządku egzystencji, a co za tym idzie, również jej zapisu. Jak słusznie zauważa Lis, w dziedzinie pisarstwa osobistego coraz częściej „mamy do czynienia z próbami formalnymi, w których odrzucając tradycyjną linearność opowieści, autobiograf burzy chronologię zdarzeń i tworzy bardzo subiektywny, wewnątrznie umotywowany porządek rzeczy poprzez stosowanie na przykład techniki montażu”⁸. Jednym z rezultatów odrzucenia owej zasady linearności są formy sylwiczne – heterogeniczne utwory o kompozycji otwartej i paroksytonicznej, jak też, przeważnie, autobiograficznych konotacjach. Wśród sylw współczesnych Ryszard Nycz wyróżnia *quasi*-diarystyczną kolekcję tekstową, która – stanowiąc „segmentację jednostek wypowiedzi z wyraźnie zaznaczoną ramą [...] oraz złożoną kompozycję tematyczną – jest równie odległa od kompozycji cyklicznej czy mechanicznego zbioru, jak i chronologicznej kompozycji właściwej zapisom dziennikowym”⁹. W definicji kolekcji zawarta jest zarówno wielość, różnorodność i względna samodzielność semantyczna poszczególnych elementów, jak i luźny, nie zdeterminowany przez chronologiczne czy teleologiczne relacje, charakter ich zakomponowania.

Bliski takiemu rozumieniu literatury wydaje się sam Malicki, określając swoją twórczość jako pisaną przez całe życie jedną, nie kończącą się książkę – „rodzaj dziennika bez chronologii, bez dat, z przewijającymi się historiami”¹⁰. Autor uparcie dementuje jakiegokolwiek „zarzuty” czy sugestie co do literackiej obróbki, przemyślanej konstrukcji, dominanty tematycznej. W rozmowie z Marcinem Wilkiem twierdzi: „Nie panuję nad tym wszystkim, proszę mi uwierzyć. To nie jest żadna robota. Piszę, nie czytam, puszczam...”¹¹ Wydaje się jednak, że owe deklaracje surowości i absolutnej autentyczności egzystencjalnego świadectwa mają tu sporo z misternie przemyślanej mistyfikacji, której warto się przyjrzeć nieco dokładniej.

Najbliższe konwencji achronologicznego dziennika / kolekcji tekstowej pozostają sylwiczne zapiski, publikowane przez Malickiego od stycznia 2005 w „Twórczości” i zatytułowane *Takie tam*, z podtytułem *Dziennik*¹². Już w tym miejscu warto zauważyć, że ową strategię publikacyjną powtórzył autor dwa lata później, rozpoczynając edycję swych równie fragmentarycznych *Bajek* na łamach internetowego „artPapieru”. W obydwu przypadkach kwalifikacje genologiczne wydają

⁸ *Ibidem*, s. 9. O montażu autobiograficznym piszę w dalszej części pracy.

⁹ R. N y c z, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 44.

¹⁰ „*Trudno skończyć ten dziennik*”. Z Maciejem Malickim, pisarzem, autorem książki „*Ostatnia*” o podróżach, zmęczeniu materiału i wściekłości rozmawia Marcin Wilk. „*Dziennik Polski*” 2009, nr z 30 IV, s. 22. W książce M. M a l i c k i e g o *Ostatnia. Sto czarnaście opowiadań o tym samym* (Wołowiec 2009, s. 18) trzecioosobowy narrator o wyraźnie autorskich rysach dochodzi do następującej autorefleksji: „nie pamiętał treści swoich książek, tytuły myliły mu się i mieszały, tak naprawdę cały czas pisał jedną, zapisywał tę samą historię”. Dalej do *Ostatniej* odsyłam skrótem O. Ponadto stosując następujące skróty oznaczające utwory M. M a l i c k i e g o: S = 60% słów. Legnica 2003; W = *Wszystko jest*. Wołowiec 2005. Liczby po skrótach wskazują stronicę. W swoich książkach Malicki pewne partie tekstu ujmował w nawiasy kwadratowe, co zachowuję w cytatach; natomiast nawiasy kwadratowe zawierające lokalizacje cytatów lub wielokropek będący sygnałem opuszczenia fragmentu pochodzą ode mnie.

¹¹ „*Trudno skończyć ten dziennik*”, s. 22.

¹² M. M a l i c k i, *Takie tam*. Wołowiec 2006.

się dość przewrotne i zaskakujące. Jeśli chodzi o zapiski z „Twórczości”, to informacje paratekstowe zdają się nie pozostawiać wątpliwości w kwestii zakwalifikowania tekstu. Paradoksalnie jednak – podtytuł *Dziennik*, odsyłający do jasnych, kanonicznych podziałów gatunkowych, okazuje się dość mylący i w swej terminologicznej precyzyjności nieadekwatny, ponieważ charakter utworu Malickiego lepiej chyba oddaje sam tytuł: *Takie tam*, nie mieszczący się w genologicznym (ani w poetologicznym w ogóle) słowniku, konotujący coś nieprecyzyjnego, mgławicowego, hybrydycznego. W ten sposób oba parateksty uzupełniają się nawzajem, jednocześnie się niwelują.

Fragmenty te zostały, jak wiadomo, włączone przez autora do książki *Wszystko jest* z roku 2005, którą trudno nazwać powieścią, aczkolwiek jest ona jednym z najbardziej konsekwentnie sfabularyzowanych utworów Malickiego. Co ciekawe, wcześniejszy *quasi*-dziennik wprowadzony tu zostaje wewnątrz „powieściowej” fabuły, w postaci książki pt. *Mimo i wśród*, napisanej przez nieznanego twórcę, niezośmatego z „nadrzędnym” narratorem powieści *Wszystko jest*, noszącym wyraźnie autorskie, autobiograficzne rysy. Mamy tu więc, po pierwsze – dość zaskakującą w tym kontekście – metafikcyjną konwencję „znalezionego rękopisu”, która jest głównym znamieniem autorskiego dystansu. Po drugie, narracja w obu książkach, zarówno we *Wszystko jest*, jak i w wewnętrznych kryptocytatach z *Mimo i wśród* (czyli, *de facto*, z *Takich tam*), prowadzona jest w trzeciej osobie, co stanowi zresztą stały, „obiektywizujący” chwyt narracyjny Malickiego – jeszcze do tego powrócę. Z początku *Mimo i wśród* czytane jest przez Łysą, przyjaciółkę narratora, i pochodzi z tajemniczej bibliofilskiej serii nieznanego wydawnictwa, które każdą książkę publikuje w dwóch ręcznie edytowanych egzemplarzach. Zacytujmy kluczowy dialog:

- Dobra? – zapytał.
- Co?
- Książka.
- Dziwna. Proza. Dziennik, nie dziennik. Takie tam.
- Proza?
- Są i wiersze. Wiersze, nie wiersze.
- Warto?
- Moim zdaniem tak. [W 59]

Zachęcony przez dziewczynę, narrator sam sięga po *Mimo i wśród*, przy czym nieprzerwanie utrzymywana jest konwencja „cudzego autorstwa” i „znalezionego rękopisu”, w którym pewne rzeczy – jako wcześniej nie znane – „zaskakują”:

[Wyciągnął się na kanapie. Coraz częściej sięgał po *Mimo i wśród*. Książka wciągała i intrygowała. Miał tylko lekkie zastrzeżenia do tytułu. Przypomniawszy sobie rozmowę z Łysą. Zapamiętał, że na prośbę o słowo na temat książki użyła w odpowiedzi zwrotu *takie tam*. „*Takie tam*”. Dużo lepiej. Otworzył tom. Niespodziewanie z tekstu wyskoczyły właśnie te dwa słowa. Zaczął czytać.] [W 94]

Takie tam w wersji książkowej, w której odnaleźć można każdy spośród fragmentów cytowanych we *Wszystko jest*, ukazały się dopiero w roku 2006, a zatem rok później. Czytelnik nie znający publikacji w „Twórczości” mógł więc w ogóle nie rozpoznać zakamuflowanego autobiograficznego intertekstu.

W tym miejscu wspomnieć trzeba o misternej konstrukcji obu utworów. We *Wszystko jest* trzecioosobowa narracja, stanowiąca główny wehikuł fabuły, umiesz-

czona została w nawiasach kwadratowych, przypominając swą formą didaskalia dramatyczne. W cudzysłów ujęte zostają fragmenty *Mimo i wśród*, czyli „dziennika” (czyli *Takich tam*), przy czym wszystkie opuszczenia skrupulatnie zaznaczane są trzykropkami w takichże nawiasach. Jedyną formą podawczą, która sprawia tu wrażenie „oryginału”, bezpośrednio transmitowanego do tekstu, są dialogi. Ponadto utwór obfituje w uwagi metatekstowe – pojawiają się one we wziętej w nawias narracji – koncentrujące się na krytycznym (w domyśle: autokrytycznym) komentarzu do czytanego przez narratora tekstu i stanowiące refleksję nad specyfiką piarstwa autobiograficznego.

[Wyciągnął się na kanapie. Z regału wystawał grzbiet takich tam. Nie sięgnął po książkę. Miał problem. Zauważył, że wkurzają go fragmenty, które dotyczyły intymności. Od pewnego czasu opuszczał wszystko, co dotyczyło tej sfery. Doszedł do wniosku, że autor na siłę chciał rozprawić się z nurtującym go problemem. Ale żeby ogłaszać to światu? Nawet tylko w dwóch egzemplarzach? Jeszcze jedno, jego zdaniem nie najlepiej radził sobie w takich kawałkach. Nie były jego domeną. Zresztą historia była niejasna. Była bardziej zapisem stanu niż opisem wydarzeń, które taki stan wywołały. Tylko strzępy. Nudne. Nie lubił. Nie podobały mu się. Natomiast kawałki dokumentujące spotkania, widoki, rozmowy, anegdoty *etc.* – prozę bardzo. Nie nudne. Tak. „Tylko na nich się skupię” – pomyślał i wyjął książkę z regału.] [W 159–160]

Uwagi podobnego rodzaju pojawiają się również we wcześniejszej książce Malickiego, *60% słów*, gdzie „rozmowy w pociągu” mają częściowo charakter metafikcyjny i metatekstualny. W jednym z takich metadialogów odautorski narrator, zapytany przez interlokutora o perspektywy ich publikacji, odpowiada:

– [...] Nie. Na pewno nie w takiej postaci. To dziennik, do którego wrzucam wszystko. Jest w nim dużo zdań, sytuacji i zdarzeń związanych z bliskimi mi osobami. Być może, teraz tego nie wiem, wyciągnę wątek Bułgara, budowanego przez niego domu, powtarzam, nie wiem. To zależy od rozwoju sytuacji.

– Masz rację, to delikatna sprawa. Nie. Źle. Delikatna? Oczywiście i jasna! Pod żadnym pozorem nie powinno się ujawniać nazwisk ani sytuacji związanych z bliskimi [...]. Nazwiska – nie! Sytuacje – jednak tak! [S 27]

Dylematy te staną się kluczowe dla *Ostatniej*, rozstrzygając o jej autofikcyjnym statusie.

Ową koncentrację Malickiego na „sytuacjach” i „anegdotach” zamiast na wyznaniach, stosowanie kryptonimów i inicjałów oraz grę perspektywami narracyjnymi („ja”–„on”) rozpatrywać można jako próby zdystansowania się wobec ugruntowanej w literaturze europejskiej konwencji dziennika intymnego – w tym konstytutywnych dla niego introspekcyjności i egotyczności – oraz paradygmatu konfesyjnego w piarstwie autobiograficznym w ogólności. Za mistrza takiego rodzaju „decentralizacji” dyskursu autobiograficznego i diarystycznego w nowoczesnej prozie polskiej można uważać nie kogo innego, jak Mirona Białoszewskiego. *Saga ludu*, druga książka Malickiego, pierwotnie miała nosić podtytuł „autobiografia zewnętrzna”, ostatecznie jednak pisarz uznał go za zbyt pretensjonalny¹³. Wydaje się wszakże, że jest to określenie idealne do sprecyzowania jego autobiograficznych strategii. Jest to tym bardziej frapujące, że kategoria „dziennika zewnętrznego [*journal extime*]”, przeciwstawiana „dziennikowi intymnemu [*journal intime*]” funkcjonuje dziś jako uznany przez badaczy termin genologiczny, ozna-

¹³ Malicki, *95% słów*.

czający zapis diarystyczny podporządkowany określone projektowi literackiemu, w którym autor rezygnuje z introspekcji i osobistego wyznania, na rzecz „cytatów” z rzeczywistości zewnętrznej – stąd też tekst taki przyjmuje często formę sylwicznego montażu¹⁴.

Jak twierdzi Doubrovsky, po doświadczeniu psychoanalizy „nowe” piarstwo autobiograficzne jest coraz bardziej świadome fałszywości swej tradycyjnie egocentrycznej perspektywy, której kanonicznymi przykładami pozostają choćby *Wyznania* Rousseau czy *Dziennik intymny* Amiela. Badacz pisze:

Istotą tej nowości jest radykalna zmiana romantycznej świadomości „siebie samego” Rousseau, gdyż eks-analizowany wie zbyt dobrze, że to samo nie powstaje z tego samego, że jego autoportret faktycznie jest heteroportretem, który powraca do niego z miejsca Innego¹⁵.

Na czym zatem zasadzałyby się „zewnętrzność” projektów autobiograficznych Malickiego?

Po pierwsze, byłyby to wzmiankowany już podwójny dystans, implikowany przez instancję narratora i formy podawcze: narracja dziennika prowadzona jest w trzeciej osobie, sam dziennik funkcjonuje zaś jako fragmentaryczny cytat z książki cudzego autorstwa. Warto zauważyć, że decentralizacja – również onomastyczna – podmiotu stanowi jedno z najwyrazistszych znamion ewolucji późnonowoczesnego piśmiennictwa osobistego. Zacytujmy przywoływanego już tu wielokrotnie Jerzego Lisa:

„ja” wewnątrztekstowe, odrzucając szczególną referencjalność gwarantowaną podpisem autora, jest rozsiane po całym tekście, a celem takiego działania jest zakwestionowanie tradycyjnego podmiotu autobiograficznego, związanego nierozzerwalnie z jakąś jedną, jedyną prawdą¹⁶.

Po drugie, chodzi tu o specyfikę konstrukcji książek Malickiego i wynikający z niej problem stylizacji na autentyk. Jak słusznie zauważa Adam Poprawa w recenzji utworu *Wszystko jest*, konstrukcyjne wykorzystanie własnego materiału tekstowego w nowym, odmiennym kontekście, modyfikuje znaczenie ich obydwu.

Przeniesienie fragmentów dziennikowych (na dobrą sprawę zresztą: *quasi*-dziennikowych) do całości powieściowej dodatkowo zwraca uwagę na kwestię stawania się owej całości. I bardzo szybko okazuje się, iż zasadą rządzącą jest tu kontrast, doprowadzony aż do aporii¹⁷.

Na czym miałyby ona polegać? Wrocławski krytyk dopowiada, iż „precyzja konstrukcji prowadzi (tu) do systemu niedomknięć”, co rozumiem w ten sposób, że fragmenty dziennika – stanowiąc swego rodzaju hipotekt powieści – nie są fabularnie powiązane z wydarzeniami zachodzącymi na poziomie hipertekstu. Mają one bowiem odmienne zadanie: tematyzują i krytycznie reflektują konstruowanie fikcji powieściowej, wprowadzając w jej obręb owe „niedomknięcia” i „aporie”, o których pisze Poprawa. Stąd ich heterogeniczność, a równocześnie – niezbywalność.

Przyjrzyjmy się teraz kompozycji *Takich tam*. Zgodnie z informacją zawartą

¹⁴ Jak pisze Lis (*op. cit.*, s. 235), termin „dziennik zewnętrzny” został wynaleziony przez M. Tourniera, jednak w tym znaczeniu, jakie tu podaję, spopularyzowała go A. Ernaux, autorka wielu tego typu utworów.

¹⁵ S. Doubrovsky, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*. Przeł. A. Turczyń. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 198.

¹⁶ Lis, *op. cit.*, s. 180.

¹⁷ Poprawa, *Sophisticated Maciek*.

w paratekście, mamy tu do czynienia z dziennikiem, całość rządzi się jednak zasadą nie chronologii, lecz wariacyjności tematycznej, czego rezultatem jest porządek cykliczny. Surowy materiał tekstowy podzielony zostaje na odpowiednio zatytułowane fragmenty, z których część – choćby *Pierwsze zdanie*, *Konwój*, *Opera* czy *Rzeka* – powracają wielokrotnie. Widzimy tu więc raczej stylizację na autentyk i jego precyzyjne zaprojektowanie niż sam autentyk, rzucony ot tak – jak sugeruje Malicki w rozmowie z Wilkiem – na papier¹⁸. Nośnikiem wątku autobiograficznego w sensie tradycyjnym (paradygmat intymistyczny) wydaje się zwłaszcza cykl *Pierwsze zdanie* (co znamienne, jako jedyny cytowany we *Wszystko jest*), jego rekonstrukcję celowo utrudniają jednak eklektyczne „donosy rzeczywistości” – zasłyszane dialogi i anegdota, ujrzone szyldy, hasła i „wlepki” – werbalny miąższ wszystkich utworów Malickiego.

Całość ma charakter autobiograficznego montażu – w sensie, jaki nadał temu pojęciu Doubrovsky, uznając je za jeden z wyznaczników autofikcji. Fikcjonalizacja, zdaniem Doubrovskiego, ma miejsce w tego typu utworach nie na poziomie fikcyjności – nie chodzi więc o „wymyślanie” treści niejako „od zera” – lecz fikcjonalności, polega zatem na odpowiedniej kompozycji treści i wymyślaniu formy¹⁹. Według francuskiego badacza fikcjonalizacja jest nieuchronna, następuje bowiem już na poziomie dyskursywizacji, językowego kształtowania doświadczeń. Jak czytamy w *Autobiografii / prawdzie / psychoanalizie*, „przez fikcję należy rozumieć tu »historię«, która nigdy nie »miała miejsca« w »rzeczywistości«, gdyż jej jedynym rzeczywistym miejscem jest dyskurs, w którym się rozwija”²⁰. Dla teoretyków autofikcji znamienne jest źródłowe rozumienie kategorii *factio*, do którego coraz częściej powraca się w badaniach nad literaturą nowoczesną. Jak twierdzi Doubrovsky:

Autofikcja bez wątpienia jest obrazem siebie w lustrze analizy, gdzie obejmująca proces terapii „biografia” jest „fikcją”, którą podmiot czyta stopniowo jako „historię swego życia”. „Prawdy” nie potwierdza więc odpis zgodny z oryginałem. Sens życia nie istnieje nigdzie, po prostu nie istnieje. Nie można go odkryć, trzeba wynaleźć. I to nie ze wszystkich części, ale ze śladów. Należy go skonstruować. Taka jest właśnie tutaj „kompozycja” analizy – *ingere*, czyli „kształtować” fikcję, w którą włącza się podmiot²¹.

Warto przywołać w tym kontekście znany fragment z *Szumów, zlepów, ciągów* Białoszewskiego, który i w tej dziedzinie mógłby patronować Malickiemu:

¹⁸ Na problem stylizacji – również w warstwie językowo-stylistycznej – bardzo trafnie, jako jeden z nielicznych, zwraca uwagę N o w a c k i (*op. cit.*), pisząc: „Patronat Mirona Białoszewskiego jest tutaj tyleż oczywisty, co nie do końca pewny. Maciej Malicki zdaje się nie ufać »szumom, zlepom, ciągom«. Owszem, wsłuchuje się w żywą mowę ulicy, wiejskiego sklepu czy podmiejskiego pociągu, ale nie pozostawia jej bez literackiej obróbki. [...] Malickiemu bliżej do językowej fikcji niż autentyku. Wsłuchuje się on w mowę peryferyjną, ożywia się, ilekroć słowo zбочy z kursu i się wykolei, ale tak naprawdę wszelkie zasłyszania nieodmiennie przenosi w wyższe rejony współczesnej polszczyzny”.

¹⁹ Zob. L i s, *op. cit.*, s. 26. Warto w tym miejscu podkreślić, że nie jest to, oczywiście, odkrycie specjalistów od autofikcji. Na problem fikcjonalizacji i figuralizacji dyskursu autobiograficznego zwraca bowiem uwagę od pewnego czasu większość jego badaczy, zasadniczą rolę w jego uświadomieniu należałoby zaś przyznać dekonstrukcjonizmowi i narratywizmowi. Pisze o tym np. G. G r o c h o w s k i w artykule *Fikcje osobiste i prawda artystyczna* („Teksty Drugie” 2003, nr 2/3).

²⁰ D o u b r o v s k y, *op. cit.*, s. 198–199.

²¹ *Ibidem*, s. 201.

Tylko żeby nie brali tego wszystkiego na serio. Osoby mogą być prawdziwe, tylko mogą się im zmieniać nazwy. Jak metryki. I sytuacje. A to jak wtedy z tą prawdziwością? Trzeba brać jeszcze raz przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibułą, żeby się wydawał prawdziwszy²².

Skoro konstytutywną cechą autofikcyjnego montażu stanowi przemyślana i wyrafinowana kompozycja, której zadaniem jest wywołanie swoistego „efektu autobiograficznego” (rozumianego analogicznie do Barthes’owskiego „efektu realności”²³), to pojęcie sylwy – w domyśle, jak można wywnioskować, współczesnej – stosowane w kontekście pierwszych trzech książek Malickiego przez Poprawę, wymaga doprecyzowania czy raczej przedefiniowania. W przypadku *Wszystko jest i Takich tam* warto, jak sądzę, odnieść się do propozycji Przemysława Czaplińskiego, który od „klasycznej” sylwy współczesnej odróżnia sylwę ponowoczesną. Znamienne i innowacyjne jest dla niej „ujmowanie swobodnej wypowiedzi w ramy wyrazistego porządku”²⁴, przy czym jest to porządek o wiele bardziej rygorystyczny, metodyczny i skomplikowany, niż w przypadku poprzedniczki gatunkowej.

Dzięki temu sylwa ponowoczesna odgrywa ciekawą rolę w literaturze, pokazując swoją kompozycją arbitralność każdego porządku i uświadamiając, że u schyłku XX wieku niemożliwa jest wszelka całość – zarówno w sensie wypowiedzi przedstawiającej cały świat, jak i w znaczeniu wypowiedzi wypełniającej bez odstępstw reguły jakiejś konwencji. [...] Prawidłowością dawnych sylw była prezentacja możliwości gatunkowych literatury, cechą sylw ponowoczesnych wydaje się prezentacja wielości porządków, testowanie zestawów kompozycyjnych dostępnych pisaniu²⁵.

Specyfiką i prawem ewolucji twórczości autobiograficznej Malickiego wydaje się właśnie wypróbowywanie kolejnych jej konwencji, poza którymi komunikacja literacka jest niemożliwa, a które jednak zawsze niosą w sobie krępujący, niwelujący autentyczność porządek. Krzysztof Siwczyk trafnie swego czasu określił pisarstwo autora *Sagi ludu* mianem „jednego z bardziej integralnych projektów literackich we współczesnej polskiej prozie”, którego *idée fixe* stanowi „namysł nad autentycznością i naturą języka literackiego, a także możliwościami mimetycznego odwzorowania rzeczywistości”²⁶, co w pełni odpowiada zasadniczej problematyce późnonowoczesnego autobiografizmu. Tak też – jako eksperyment i wyczerpanie kolejnego modelu – rozumiem całościową koncepcję *Ostatniej*.

²² M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. W: *Utwory zebrane*. Wyd. 2. T. 5. Warszawa 1989, s. 6.

²³ Termin „efekt autobiograficzny” wprowadził A. Robbe-Grillet. Jego zdaniem, z efektem tym mamy do czynienia w tekstach, „w których czytelnik wyczuwa intuicyjnie obecność odniesień do biografii autora książki. Efekt autobiograficzny nie wynika z natury paktu, ponieważ na styku pisarz–autobiografia pojawia się [...] coś, co ulega zafalszowaniu. Sposób, w jaki wyobrażamy sobie swoje życie i swoją przeszłość, to nic innego, jak właśnie fałszowanie tego życia i powodowanie, że relacja *stricto* historyczna o życiu traci znamiona autentyczności. Od pisarza nie oczekuje się, aby tę autentyczność potwierdzał za pomocą instancji pozatekstowych, lecz aby obróbka faktów rzeczywistych przyniosła skutek literacki” (Lis, *op. cit.*, s. 196).

²⁴ P. Czapliński, *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2007, s. 42.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ K. Siwczyk, rec.: *Kogo nie znam*. Cyt. ze strony: <http://www.wydawnictwoemg.pl/content/view/27/41/> (data dostępu: 22 V 2012).

Wydaje się, że w najnowszej powieści Malickiego mamy do czynienia z bardziej intensywnymi i wyrafinowanymi niż do tej pory zabiegami fikcjonalizacji dokumentu osobistego. Zaczniemy od perspektywy genologicznej. Podtytuł książki, jak już wspominałam, klasyfikuje ją jako „opowiadania”; co znamienne, wszystkie 114 opowiadań ma być „o tym samym”. Dodatkowym pratekstem jest tu motto: „Pal licha chronologię”. Może się ono wiązać z cytowaną już autorską koncepcją „dziennika bez chronologii, bez dat”. Formuła dziennika pojawia się w książce wielokrotnie, zarówno *implicite* – tryb prowadzenia notatek wydaje się narratorowi analogiczny, niejako metonimiczny wobec trybu egzystencji: „Zapisywał codziennie. Słowa były jak minuty, zdania jak kwadransy, akapity jak godziny, a opowiadania jak dni” (O 103) – jak i *explicitie*:

Ostatnia stawała się zapisem dni. Bez wycieczek w problemy i uciążliwości. Bez rozpaczliwego czekania na pytania. Tym bardziej na odpowiedzi. Spokój. Poczucie, że same się pojawiają.

Powiedział Monice, że ma, że pisze. Ale zastrzegł, że nie wie, kiedy książkę zamknie. „Trudno skończyć dziennik”, argumentował. [O 254]

Co znamienne, o podziale dziennika na mniejsze części nie decyduje wszakże chronologia. Tak jest tylko w przypadku jednego „opowiadania”, nr 83, zatytułowanego *Środa*, gdzie opisane zostają kolejne dni tygodnia spędzone nad jeziorem. Poetykę „brulionu” doprowadza się tu wszakże do pastiszowej wręcz skrajności – fragment ten, jako jedyny, pozbawiony jest zupełnie interpunkcji i delimitacji tekstu. Tytuły pozostałych „opowiadań” mają charakter wybitnie tematyczny; układ „dziennika” Malickiego przypomina nieco *Zapiski bez daty* Przybosa czy *Szumy, zlepy, ciągi* Białoszewskiego. Co więcej, następstwo poszczególnych „tematów” wydaje się dość arbitralne i czysto asocjacyjne. Ponownie mamy zatem do czynienia z naruszeniem podstawowej reguły kompozycyjnej tradycyjnego dziennika²⁷.

Warto podkreślić, że wiele fragmentów z *Ostatniej* swą autorefleksyjnością i metatekstowością przypomina specyficzną odmianę diariusza, jaką jest dziennik pisarza. Jak twierdzi Paweł Rodak, najbardziej zasłużony polski badacz tego podgatunku piśmiennictwa autobiograficznego, dziennik pisarza, u swego antropologicznego podłoża, w wymiarze performatywnym – jako „indywidualna, codzienna praktyka słowna”, zabieg kolekcjonowania i archiwizowania myśli i doświadczeń – „nie różni się niczym od dzienników niepisarzy”²⁸. Egzystencjalne funkcje diarystyki w obu przypadkach pozostają takie same: konstruowanie tożsamości, rozumiejąca autonarracja, autoterapia, memoryzacja, autodyscyplina. Dochodzą tu

²⁷ Datowanie zapisków i układ chronologiczny jest, zdaniem większości badaczy (m.in. P. Rodaka czy M. Głowińskiego), cechą konstytutywną dziennika. Na tej podstawie bowiem czytelnik może zrekonstruować w toku lektury proces rozwoju tożsamości autora w czasie, jego samorozumienia i autokreacji, a więc, implikowany przez dziennikopisarstwo, zasadniczy projekt antropologiczny. Ph. Lejeune (*Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*. Przeł. M. i P. Rodakowie. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 21) nazywa dziennik „koronką datowanych śladów”, stwierdzając: „Data wydaje się najważniejsza. [...] Pojedynczy, opatrzone datą ślad to raczej rzecz do zapamiętania, wspomnienie, rodzaj pamiętnika (»*mémorial*«), a nie dziennik. Dziennik zaczyna się, kiedy ślady ułożone są w serię i chcą raczej czas uchwycić w jego ruchu, niż zatrzymać przy jakimś istotnym wydarzeniu”.

²⁸ P. Rodak, *Dziennik pisarza: praktyka, materialność, tekst*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*, s. 375.

jednak funkcje i motywacje czysto artystyczne, dzięki którym dziennik pisarza staje się narzędziem pracy intelektualnej, kroniką pracy twórczej, archiwum, laboratorium, warsztatem. Tego rodzaju praktyki autotematyczne stosowane są w *Ostatniej* wielokrotnie:

Sytuacja skojarzyła mi się z pisaniem dziennika. Wiedział już, że *Ostatnia* coraz bardziej nim się staje. W pewnym sensie kosztem *takich tam*. Codziennych zapisków, które od kilkudziesięciu lat układały się w coś na jego kształt. Co prawda bez dat i z mocno połamaną chronologią – ale zawsze. [...] Do tej pory czerpał z *takich tam* pełnymi garściami. Z nich powstały wszystkie jego książki. Ale w wypadku *Ostatniej* pojawił się nowy mechanizm. Historie [słowa, zdania, obrazy i tak dalej, i tak dalej], które kiedyś zapisałby najpierw w *takich tam*, wchodziły do tej ostatniej od razu. [O 218–219]

Jest to, jak sądzę, fragment kluczowy dla zrozumienia autobiograficznego projektu Malickiego. Po pierwsze bowiem, w przypadku diariuszy takich autorów, jak choćby Iwaskiewicz, Tyrmand, Przyboś czy nawet Różewicz – mimo iż mają one często status paraliteracki, są laboratorium kreacji tekstu literackiego – możliwe jest odróżnienie ich od głównego nurtu tzw. twórczości literackiej: prozatorskiej (np. powieści) lub poetyckiej. Stanowią one przez to swego rodzaju margines owej twórczości. Tymczasem dziennikowość *Ostatniej* zdaje się wypierać pozostałe cechy tekstu. Nie jest ona „obok” czegoś, lecz „zamiast” i „przede wszystkim”. Po drugie, jeszcze w *Takich tam* mieliśmy do czynienia z wtórną, porządkującą obróbką wcześniejszych notatek, teraz zaś obserwujemy proces powstawania dziennika niejako na naszych oczach. Malicki stwarza wrażenie performatywności, procesualności i iteratywności, wprowadzając liczne chwytły metatekstowe, stanowiące autokomentarze i rozważania nad rodzącym się właśnie tekstem.

Ostatnia to w dużej mierze pisarska autorefleksja nad specyfiką i potrzebą pisarstwa autobiograficznego. Jak już wcześniej wspomniałam, jednym z tematów przewodnich jest tu problem intymności, podziału tematów na „literackie” oraz zastrzeżone dla „życia”, opatrzone indywidualnym *tabu*, literacko niestosowne. Bohaterowie książki – rodzina, przyjaciele i znajomi autora – określani są za pomocą inicjałów lub pseudonimów, choć przyznać trzeba, że w większości przypadków to zabieg czysto kurtuazyjny. Ponownie mamy do czynienia z przesunięciem akcentu z autobiograficznego „ja” na „innych”:

Zapiski docierały regularnie i często. Pojawiały się wraz z ludźmi, którzy je przynosili prosto do pokoju. Bracia, odwiedzający ich licznie znajomi – pełna niezawodność. Nie było dnia. Bez anegdoty, faktu, historii. Trafiały się i perły. [O 176–177]

Warto w tym kontekście przyrzeć się również konstrukcji narratora – ponownie trzecioosobowego. Autor *Ostatniej* powtarza gest „uzewnętrzniania” i dystansowania się wobec własnej biografii, równocześnie jednak mamy tu najwięcej poszlak pozwalających utożsamić owego narratora z podmiotem czynności twórczych i pisarzem: Maciejem Malickim, autorem *Sagi ludu*, *Takich tam*, *Kogo nie znam*, a także właśnie ukończonego, lecz nieudanego i nie wydanego kryminału *Nie wiem*. Paradoksalność relacji na linii autor – narrator – bohater (tożsamość ta, wymagana w kanonicznej autobiografii, jest tu co najmniej niejednoznaczna) pogłębia fakt wprowadzenia fikcyjnego bohatera, niejakiego Miskiego.

Potrzebował takiej postaci. Chciał ją ustawić w opozycji do miejsca. Do miasta. Do M. Znał mechanizm. Przewidywalne następstwa wynikające z upływu czasu: godzin, dni, tygodni, miesięcy, lat. [Tak, lat]. [...]

Miski był bezradny, a co za tym idzie – zły. Kompletnie nie rozumiał. Im dłużej, tym bardziej. Pełna bezradność. [...]

Miskiego zlepił z kilku osób. Wsadził w centrum magla. Ot, obarczał wszystkim, co do-cierało z wielu ust, z pierwszej albo drugiej ręki, co dostrzegł w znaczących spojrzaniach, z czym miał do czynienia na co dzień. Coraz częściej. [O 163–164]

Motywacje pojawienia się Miskiego, postaci ostentacyjnie „papierowej”, są dość niejasne, wydaje się jednak, że chodzi tu o zastąpienie „siebie” – autobiograficznego bohatera własnej książki – bohaterem fikcyjnym, a tym samym, o przestrzeganie reguły intymności.

Intymność zostaje tu więc, dość zaskakująco, ściśle powiązana z fikcjonalnością, a nawet fikcyjnością (trzeba jednak podkreślić, że Malicki szybko rezygnuje z usług Miskiego, który okazuje się bezużyteczny). Autor idzie jeszcze dalej, podrzucając pod koniec książki frapujący pomysł na „fikcyjny dziennik”:

A może to właśnie *Ostatnia* stanie się pierwszą książką prezentem? Dla dwóch. Najważniejszych. Bo jakoś tak mam coraz mniej ochoty, żeby się z innymi nią podzielić. Żeby ujrzała tak zwane światło dzienne. Przecież mogę napisać *Przedostatnią*. Nawet mam pomysł. Też dziennik, ale od początku do końca wymyślony. Muszę pogadać z OB. Jedyną czytelniczką. Słuchaczką. Trzecią i ostatnią najważniejszą. Ma dobre pomysły. [O 275]

Dziennik od początku do końca wymyślony? Trzecioosobowa narracja, autobiograficzny montaż czy autofikcyjne podbijanie szmaragdu zieloną bibułą okazują się zatem niewystarczające? Malicki, poszukując recepty na niezakłamaną autentyczność indywidualnej narracji, zdaje się sięgać po środki radykalne: fikcja literacka – zarówno w pierwszym, jak i w drugim z rozważanych tu znaczeń – stanowić ma rodzaj uprawomocnienia diarystyki, która, poprzez publikację, staje się elementem systemu literackiego i zaczyna podlegać jego konwencjom. Dochodzi jednak do kolejnej aporii, ponieważ to właśnie *Ostatnia* – pretendująca do diarystycznej referencjalności i autentyczności – nie zaś *Przedostatnia* zostaje napisana i opublikowana. Owa referencjalność jest wszakże mocno problematyczna, mnożenie zaś i coraz większe wyrafinowanie (analizowanych tu) sposobów jej podważania zaświadcza, moim zdaniem, o oryginalności *Ostatniej* na tle poprzednich tomów Malickiego.

Zjawisku hybrydyzacji fikcji i autobiografii warto przyjrzeć się również niejako z drugiej strony. Godna uwagi w tym kontekście wydaje się hipoteza Andrzeja Zieniewicza, który, poszukując recepty na kryzys fikcji w literaturze najnowszej, uznaje „strategię uobecniania autora” i „autobiografizacji” dyskursu prozy fikcjonalnej za najbardziej skuteczne jej legitymizacje. Mamy tu do czynienia z „fikcją spotęgowaną”, w której:

autor nie zamierza wcale spisywać swego życia, ale instaluje się we własnym tekście po to, by podżywiać jego realistyczność. Nie autentyczność, autentyk, choć na to się zwykle powołuje, ale sam weryzm opowieści. Skoro bowiem nie można jej oprzeć o system porwanych porozumień społecznych w kwestii tego, co prawdopodobne, możliwe, i w tym sensie rzeczywiste, to lepiej zawiesić ją na własnym doświadczeniu uczestnictwa w zdarzeniach, tworząc wersję „świata według autora”. Można to ujmować jako wprowadzenie poetyki świadectwa w obszar fikcji²⁹.

²⁹ A. Zieniewicz, *Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*, s. 59–60.

„Idiom biograficzny” – który wydaje się bliski koncepcji podmiotowości sylleptycznej – stanowi taki rodzaj świadectwa wiarygodności fikcji literackiej, która opiera się całkowicie na figurze autora-narratora: nie mamy tu do czynienia z *mi-mesis*, lecz z *diegesis*, „Świat zostaje w takich opowieściach nie: naśladowany – ale opowiedziany w wariacie czynnego związku autora z przedstawieniem”³⁰. Charakterystyka ta doskonale określa prozę Malickiego, gdzie świat jest właśnie opowiadany, nie zaś unaoczniany, a postaci charakteryzowane są głównie poprzez język. To już jednak materiał na osobny artykuł.

Przedstawione analizy zdają się potwierdzać wstępne przypuszczenie, że teksty pozornie najmniej „skonstruowane”, najbardziej „niedbałe” czy amorficzne, w których przypadku trudno rozstrzygnąć między literackim bądź paraliterackim/dokumentalnym statusem, a także sprecyzować ich przynależność gatunkową i rozpoznać reguły kompozycji, okazują się – wręcz odwrotnie – najbardziej wymagające interpretacyjnie, kryjąc w sobie niezwykle wyrafinowaną, głęboko zasztyfowaną zasadę konstrukcyjną. Czy mamy się jednak obawiać, że *Ostatnia* była faktycznie „ostatnią” opublikowaną książką, następne będą zaś wyłącznie nieoficjalnymi „prezentami” dla bohaterów-adresatów? Czy nie przeczytamy już żadnej książki Macieja Malickiego? Nie sądzę. Będzie to po prostu „inny Malicki”.

Abstract

HANNA MARCINIAK
(Charles University, Prague)

A DIARY OR NOT A DIARY, OR STUFF. SHORT NARRATIVE FORMS IN MACIEJ MALICKI'S WRITING

The paper is devoted to short narrative forms in Maciej Malicki's literary creativity. The author focuses here on trans-genre shifts between a diary, a story, a novel, a poem, a letter, a fairytale *etc.*, as well as on more general question of blurred borderlines between literary fiction and autobiographical document. How does Malicki play with conventions of autobiographical writing and how does he transgress them? What seems to be the most accurate concept for such writing practice is Serge Doubrovski's *autofiction*. According to Przemysław Czapliński, what is typical of late modernism Polish prose is generic, narrative and stylistic diversity and hybridity, as well as indeterminate (non)fictional status. Of paramount importance here is total reevaluation of early modernist narrative pattern and a crisis of the Grand Narrative. The article is an attempt to show how this reevaluation works in Malicki's short autofictional texts.

³⁰ *Ibidem*, s. 60.