

MAGDALENA IDZIKOWSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-3997-5422>

Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki

Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, e-mail: m.idzikowska5@student.uw.edu.pl

Konsekwencje „zbitcia z pantałyku” — paraboliczność *Pantałyku* Mariana Pilota

The Consequences of „Throw off Pantałyk”: Marian Pilot’s *Pantałyk* as a Parabolic

Abstract

The article attempts to interpret Marian Pilot’s collection of short stories *Pantałyk* in the context of parables and philosophical tales. The author looks for genre-specific features (semantic duality, ambiguity, specific references, openness of the work, understatement and a particularly author-text-reader relationship) in the world presented in the stories. The reconstruction of the ontological principles that govern the reality of *Pantałyk*’s characters reveals the rules and causes of the grotesque, macabre and isolating plots or characters, which are subordinated to the phenomenological reduction that streamlines and harmonises the parabolic structure of the works. Each of *Pantałyk*’s short stories offers a philosophical exploration of the external world. However, the narrative layer disrupts the layer of philosophical assertions. The weird, macabresque plot surpasses the order of philosophical ideas. The paper broadens the reflection on the genres used by writers classified as belonging to the peasant tradition.

parabolic; philosophical tale; peasant tradition; Marian Pilot; short story

Pantałyk”, czyli „licho wie” — w ten sposób na pytanie Teresy Krzemień o znaczenie słowa, które stało się tytułem, odpowiedział Marian Pilot (*Krzemień*, Pilot 1978: 3). Wydany w 1970 roku zbiór opowiadań stanowił jeden z punktów granicznych poetyki pisarza. Tak jak zorganizowana w strumień świadomości narracja — następującego po nim — *Zakazu zwalčki* sięgała granic nieczytelności, tak *Pantałyk* prezentował historie najbardziej absurdalne, nieprawdopodobne, ale za pomocą skonwencjonalizowanych środków podawczych. *Pantałyk* „w istocie rzeczy wyraża [...] stan zamieszania, niepewności i rozchwiania, niewiary i zagubienia — ów stan zbicia z tropu, »pantałykalność« właśnie” — wykladał w jubileuszowym *Autoportrecie* genezę utworu Pilot (1971: 37). Tu „zbici z tropu” zostają bohaterowie, w *Zakazie zwalčki* — czytelnicy.

Anna Bury podkreślała, że „nowatorstwo prozy Pilota zasadza się [...] na ukazywaniu wszelkiej dziwności istnienia, której ślady można odnaleźć na każdej karcie twórczego wypowiedzenia. Najefektowniej elementy baśniowego snu z niebaśniową rzeczywistością łączą się w *Pantałyku*” (1987: 38). Najefektowniej i najbardziej radykalnie, ponieważ zawarte w zbiorze opowiadania opisują „laboratoryjnie” wyizolowaną literacką przestrzeń jednej wsi i jednego rodu, w której bohaterowie poszukują odpowiedzi na ontologiczne zagadnienia istnienia i ograniczeń bytów. „Nazwałem tak książkę i też nie wiem więcej ponad potoczne znaczenie: zbić z pantałyku” — kontynuował autor odpowiedź na cytowane już pytanie Krzemień (1978: 3). Tom opowiadań miał pomóc określić semantykę „pantałyku” także samemu Pilotowi. Wyrósł więc z leksykalnych poszukiwań.

1.

Wyabstrahowanie społeczności, na której pisarz postanowił przeprowadzić ontologiczny „eksperyment”, uwydatniają trzy motta poprzedzające teksty utworów. Erazm Kuźma pisał, że zbijają one odbiorcę z pantałyku, zwłaszcza swoją liczbą (zob. 1970: 5). Pierwsze z nich „to znana [śląska] pieśń ludowa — kanon”: *Był duda, miał dudy, na dudach grał*. Krytyk podkreślał, że zastosowanie akurat takiego gatunku literackiego i muzycznego na początku tomiku wpływa na interpretacje opowiadań w kluczu „idei nie-

zmienności, wiecznego powrotu”. Polifoniczny kanon polega na ciągłym, imitującym repetowaniu jednej frazy przez niejednocześnie rozpoczynające śpiew głosy, co sprawia, że immanentną cechą tego gatunku stanowi permanentne odtwarzanie „niezmiennych” schematów muzyczno-literackich oparte na nieustannym „powrocie” znanego motywu. Według krytyka zawarte w tomie opowiadania mają podobny nawracający charakter — skupiony na dziedzictwie przodków. Recenzja Kuźmy, w całości poświęcona odczytaniu *Pantafyku* w kluczach rozliczeniowym i nostalgicznym, wyróżnia treści opowiadań, które wskazują na ich schyłkowy charakter, zapisujący doświadczenie odchodzących w przeszłość formacji chłopów. Krytyk dowodził, że zbiór Pilota różni się od dotychczasowej twórczości pisarzy pochodzenia chłopskiego, ponieważ wywiedziona z „mitologii chłopskiej” „fantastykę” — która „nie ma już charakteru kompensacyjnego”, bo kreowanego w nim świata nie porządkują żadne „wyraźnie oznaczone wartości” — wykorzystuje wyłącznie jako wartość estetyczną, bez etycznego jej pogłębienia (Kuźma 1970: 5). Przenikający *Pantafyk* „katastrofizm” ma swoje źródło w świadomości unicestwiania, przemijania tradycyjnej społeczności wiejskiej (zob. 1970: 4). Krytyk twierdził ponadto, że tom Pilota to jeden z ostatnich opisów kultury chłopskiej. Te prognozy — jak doskonale wiadomo — okazały się nietrafne.

W tym duchu Kuźma interpretował także pozostałe motto:

Drugie motto wzięte z jakiegoś dzieła naukowego i mówi: „Po przekroczeniu pewnej wielkości ciała wielkość względna wyrostka nosowego gwałtownie wzrasta”. Wynikałoby stąd, że przekroczenie pewnej fazy rozwoju prowadzi do nowej jakości — deformującej, potwornej. Mamy więc do wyboru tylko mniejsze i większe zło: obłędne kręcenie się w kółko lub potworność. W *Majdanie* było to pierwsze, w *Pantafyku* — to drugie. [...]

Trzecie motto, też uczone, nawet po francusku napisane, z samego Villiersa de l'Isle-Adama: „Tâchons d'oublier l'avenir!”, co znaczy: staraj się zapomnieć przyszłość. Jest nawet trochę villierowskiej fantastyki, groteski i nieufności do nauki w pisarstwie Pilota. To motto też by wskazywało, że to, co nadchodzi, jest tak straszne, że lepiej zamknąć oczy.

(Kuźma 1970: 5)

Wydaje się jednak, że inicjujące opowiadania cytaty można zinterpretować nie w kluczu katastroficznych wizji przyszłości, lecz — izolującego, uniwersalizującego zatrzymania, które towarzyszy analizom różnych „sposobów bycia” rzeczywistości w świecie przedstawionym *Pantafyku*.

Kanon przez ograniczoność tekstu i meliki pozwala skupić się na literacko-harmonicznym wycinku dzieła artystycznego. W zwielokrotnieniu osiągniętym przez powtórzenia i nakładające się na siebie głosy dochodzi do zatrzymania czasu ograniczonego ramami kanonu. Nie można wskazać dokładnie, jak długi jest utwór i w jakim momencie jego realizacji znajdują się odtwórcy, ponieważ w czasie jego trwania nieustannie odgrywany zostaje początek i koniec. Kanon trwa więc w permanentnej

teraźniejszości¹. Podobny wniosek nasuwa trzeci cytat: „Tâchons d’oublier l’avenir!”². Pochodzi on z listu³ Auguste’a de Villiers de l’Isle-Adama do jego przyjaciela Louisa Lemerciera de Neuville, który kończy się zdaniem: „Wróćmy do realnego życia i postarajmy się zapomnieć o przyszłości na rzecz skromnej teraźniejszości”³. Villiers (1962: 31) proponuje więc korespondentowi, by nie wybiegać w przyszłość marzeniami, lecz mobilizująco skupić się na obecnej chwili. Paratekst *Pantafyku* funkcjonuje podobnie, z istotnym jednak przesunięciem akcentów. Zapomnienie o przyszłości miało, tak jak u Villiersa, pomóc w skoncentrowaniu się na teraźniejszości. Jednak skupienia tego nie cechowała pragmatyczność, lecz służyło ono wytworzeniu warunków, w których można poddać refleksji obecny stan ontologiczny badanego materiału. W wypadku *Pantafyku* szło o skoncentrowanie się na sposobach funkcjonowania i istnienia rzeczywistości.

Środkowe motto, całkowicie wydobyte z macierzystego kontekstu (podręcznika *Mysł ewolucyjna w paleontologii* pod redakcją Zofii Kielan i Adama Urbanka z 1957 roku⁴), brzmi groteskowo i nasuwa skojarzenia z *Nosorożcem* Eugène’a Ionesco. Nieadekwatnie brzmiący cytat odkrywa, że dopiero przy wytworzeniu specyficznych warunków („po przekroczeniu pewnej wielkości ciała”) można zaobserwować interesujące anomalie (wzrost „wyrostka nosowego”). Dopiero gdy zostaną stworzone „specyficzne warunki”, mechanizmy i procesy konstytuujące istnienie w literackiej rzeczywistości odsłonią się przed obserwatorami. W wypadku opowiadań z *Pantafyku* oznacza to charakterystyczną dla paraboli filozoficznej, podyktowaną tendencją do schematyzacji, „redukcję fabuły”, czasu, miejsca i „charakterystyki bohaterów do niezbędnego minimum”, która podkreśla „pretekstowość świata przedstawionego i skłania odbiorcę do zaangażowania się w konkretyzację, a zarazem aktualizację implikowanego przesłania” (Michalski 2002: 104). Motto zaczerpnięte z podręcznika pod redakcją Kielan i Urbanka wprowadza także zapowiedź treści zbioru, który miałby prezentować podstawową, „podręcznikową”, rudymetarną wiedzę na temat ontologii prezentowanego świata.

„Tutaj początek równa się końcowi” — pisała o *Pantafyku* Ewa Eysymontt-Zdanowicz (1983: 6). Motta unieważniają czas, sytuują diegezę opowiadań w temporalnym

¹ Do *Pantafyku* można odnieść uwagi, które Roland Barthes (2001: 49) sformułował w kontekście *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta: „Każda nazwa zawiera w sobie wachlarz znaczeń zmieniający się w czasie [...]. W rezultacie nazwa poddaje się katalizie: można ją wypełniać, rozciągać, zapępiać luki jej semicznego rusztowania na nieskończoną liczbę sposobów. [...] Jeśli nazwa własna poddaje się nieskończenie bogatej katalizie, to [...] można zaryzykować stwierdzenie, że z punktu widzenia poetyki” *Pantafyk* „wyłonił się z kilku nazw i nazwisk”.

² W wywiadzie z Katarzyną Meloch (1966: 22) Pilot zapowiadał: „mnie bawią słowa. Z tym ja się biję. Staram się przytłumiać (boczenie wyładować). Postanowiłem napisać coś zupełnie szalonego. Czytałem fantazje — makabreski Villiers de l’Isle-Adama, zdanie: »Spróbujmy zapomnieć przyszłość« — będzie myślą przewodnią tych opowiadań dzikich”. W „makabreskach” Villiersa (1893: 130) wydanych w 1883 roku pod tytułem *Contes cruels* Cléo la Cendrée, jedna z bohaterek opowiadania *Le Convive des dernières fêtes*, wypowiada zdanie: „Tâchons d’oublier cette aventure, messieurs et amis; venez: il y a des bains, des chevaux et des chambres pour dormir”. Występuje w nim przygoda (fr. *aventure*) zamiast przyszłości (fr. *l’avenir*).

³ Alain Néry (1984: 25–26) pisał o politycznym wymiarze tego listu Villiersa.

⁴ U Pilota błędny zapis bibliograficzny (zamiast „ewolucyjna” — „rewolucyjna”).

niedookreśleniu, choć sam autor zdradzał, że „w sposób dziki” chciał „akcję usytuować przed pierwszą wojną światową” (Meloch, Pilot 1966: 22). Mimo to Bohdan Zadura, ignorując inicjalne cytaty, odnajdywał czasowe i po części spacialne konkretyzacje w formach leksykalnych⁵:

Język to wielki atut *Pantafiku*. To dzięki niemu ród Dudów jest na poły mityczny. To „na poły” jest w tej książce najcenniejsze. Bo chociaż stworzył Pilot [...] utopię, to przecież wieś, którą zamieszkują jego bohaterowie, nie jest wsią wszędzie i nigdzie. Jest to wieś polska. Jest to wieś, która ma za sobą historię rozbiorową, o czym świadczą jedynie rusycyzmy w mowie Dudów, owe „wpierion” i „wpierod”, „Boże caria” czy „mocnośmy się narobotali”.

(Zadura 1970: 102)

Dla krytyka były to dowody na to, jak „subtelnie tworzy Pilot siatkę odniesień realnych, jak dyskretnie osadza tę na poły mityczną społeczność w krajobrazie rzeczywistym”. Poza tymi, jak podkreślał Zadura (1970: 102), „subtelnymi” odesłaniami brakuje innych ukonkretnień miejsca i czasu wydarzeń z opowiadań, co stawia *Pantafik* w wyrażonej opozycji do dotychczasowych książek Pilota — *Sieni*, *Opowieści świętojańskich* czy *Majdanu*. Niedookreślona czasowo przestrzeń stanowiła tło dla bardzo dokładnie określonych i wyseparowanych z historycznych zobowiązań i motywacji bohaterów. Należą oni do mieszkającego w jednej wsi Dudy „na poły mitycznego” rodu Dudów⁶. Ekspozycja tej społeczności wypełnia treść *Cizby*, pierwszego opowiadania w zbiorze, w której w domu Dudy-Kotynowicza zbiera się znaczna część mieszkańców: sąsiedzi, ksiądz, organista, wójt.

- A u nas — rzekł Józio, tym razem z powątpiewaniem jakby — zakwitło.
- Masz ci! Zakwitło. Co?
- Bez.
- A na jak? — zaciekawiała się Kotynowiczka.
- A, tak, aby — powiadomił Józio ogólnie. — Różnie mówią — dodał po namyśle. — Ojciec przeważnie — bordo, matka znów, że fiolet... Kto wie. Zakwitło.
- Panie Boże, odpuść — wylękała się kobieta. — Tu zima pomału, a patrzcie. Zakwitło. Do czego to może dojść.

(Pilot 1970: 8)

⁵ Stylizacja całościowa typu selektywno-substytucyjnego w *Pantafiku* obejmowała fonetykę (m.in. ściśnienia samogłosek), słowotwórstwo (m.in. odmienne prefiksacje), fleksję (m.in. ruchomość końcówek czasownikowych i wykładników trybu przypuszczającego), składnię (m.in. przestawny szyk orzeczenia) i frazeologię (m.in. ludowe zwroty frazeologiczne, porzekadła, przysłowia) — (zob. Dubisz 1986: 180–205).

⁶ Dla Adama Zagajewskiego (zob. 1970: 10) stało się to podstawą porównania opowiadań Pilota do utworów Jerzego Ofierskiego.

To niepokojące zakwitnięcie bzu w niezwykłym dla niego, jesiennym lub wczesnozimowym, miesiącu, stanowi zwiastun następujących po ekspozycyjnym opowiadaniu historii. Reszta utworów w zbiorze odpowiada na retoryczne pytanie Kotynowiczki: pokazuje, do czego „może dojść”. Podobny odkrywający w formie *propositio* sens, następujących po inicjalnym, opowiadań ma także kończąca *Ciżbę* wymiana zdań między bohaterami:

- Hej — zakrzyknął Kinal — hej. To choć powiedzmy coś. Jak się dobrze powie, to też głos nielecho niesie! A o nas, Dudach, powiedzieć da się niejedno.
- Oj, da się, da się! — zawołał Byk na Rowerze. — Ja sam, hej, jak zaraz powiem! Co wiem, powiem. Całą prawdę. Żeby tylko słuchał kto...

(Pilot 1970: 17)

Ostatnie, autotematyczne i autonarracyjne, wypowiedzi Kinala i Byka na Rowerze określają ramę przyszłych historii. Wszystkie następujące po tym opowiadania rozgrywają się w Dudach i wśród Dudów. Nawet jeśli okazjonalnie występują w nich obcy (tak jak w opowiadaniu *Dom czy Supernowak albo sądna maszyna*), skazani są oni na unicestwienie lub funkcjonują w świecie przedstawionym po to, by wytwarzać kontrast dla większościowych Dudów. Przedmiotem tych „makabreskowych” (Meloch, Pilot 1966: 22) opowiadań ma być „cała prawda” o „nas, Dudach”, o ich istnieniu w świecie, poznawaniu go, filozoficznych refleksjach o granicach bytów, różnicach między ludźmi i zwierzętami. A gdyby ktoś nie skorzystał z zachęty Byka na Rowerze, powinno dotrzeć do niego ponaglenie z *Oka*: „Dudy wieś nieduża, ale można... Tu się zdarzy, co gdzie indziej nie zamarzy się nawet nikomu! Ha, patrz ty, ucz się ty!” (Pilot 1970: 33)⁷.

Przedmiotem opowieści były sposoby kształtowania rzeczywistości i zasady jej istnienia. Dostrzegł to już Feliks Fornalczyk:

Marian Pilot wpisał się ostatecznie do rodu współczesnych portrecistów literackich mentalności chłopskich i pokrętnych dróg wiejskiego bytowania, tyle że nie ma bynajmniej chęci ich mitologizować i stosuje inne z najnowszych kierunków myślenia przejęte sposoby interpretacji otaczającego nas świata.

(Fornalczyk 1971: 62)

Opowiadania w *Pantafyku* to literacko wyartykułowane studia ontologiczne⁸, które starają się odkryć zasady istnienia bytów. Pilot podążył w nich za radą Martina Heideggera, który pytał:

⁷ Odmienne inicjujące zbiór opowiadanie odczytywała Anna Bury. Za Henrykiem Berezą (1978: 279) interpretowała je jako przepełniony destrukcyjnym marazmem „ironiczny komentarz do literatury lat sześćdziesiątych” (Bury 1989: 115).

⁸ Eysymontt-Zdanowicz pisała: „Te współczesne »baśnie« i groteski mają, jak się wydaje, wspólny mianownik: oto — przynajmniej w nich — dochodzi do odsłonięcia owej poszukiwanej wszędzie prawdy,

Lecz bycie — czymże jest bycie? Ono — ono samo. Myślenie musi w przyszłości nauczyć się tego doświadczać i to wypowiadać. „Bycie” — to nie jest ani Bóg, ani zasada świata. Bycie jest dalej i zarazem bliżej człowieka niż wszelki byt, czy będzie nim skała, zwierzę, dzieło sztuki, maszyna, anioł czy Bóg. Bycie jest tym najbliższym. Lecz bliskość owa pozostaje dla człowieka czymś, co najdalsze.

(Heidegger 1977: 93)

Fabula każdego z opowiadań *Pilota* została zaprojektowana w taki sposób, żeby odkrywać kolejne aspekty istnienia i wytwarzania najbliższej człowiekowi rzeczywistości. Dlatego posiadają one uproszczone, ograniczone do jednej wsi i niezbyt udratyzowane problemy fabuły. Przez rezygnację ze skomplikowanych, wieloznacznych i wielowątkowych diegez *Pilot* osiągnął rodzaj literackiej redukcji fenomenologicznej. Oszczędnie skonstruowany świat przedstawiony wydał się „niby dobrze znany, a jednak oryginalny i na wskroś swoisty” Adamowi Budzyńskiemu (1970: 4). Na tak wyprzeżonym materiale empirycznym *Pilot* mógł klarownie wskazać zagadnienia, które go interesowały.

W przestrzeni *Pantafyku* istnieje przede wszystkim to, co zostało nazwane. Stwarzanie przez nazywanie słowami zostało zaprezentowane w opowiadaniu *Jan Duda, Duda Jan i ja*, które rozpoczyna się zmaganiem jednego z mieszkańców wsi ze swoją nieokreśloną i nienazwaną tożsamością:

Duda jak Duda: takich samych we wsi mendel; z tej właśnie przyczyny ów Duda zaczął sobie przydawać. Bieda, że nie bardzo wiedział, co sobie najlepszego przydać. [...] Ów Duda zauważył wnet, że nazywać się tak i tylko: Duda — to za mało, by być z krwi i kości między innymi Dudami. Nawet Dudzianki, zauważył, jak mu się zaczął wąż sypać, mało co robią sobie z takiego Dudy.

Na gwałt trzeba było sobie coś pięknego-ładnego przydać.

(*Pilot* 1970 :34)

W świecie, w którym wszyscy posługiwali się tym samym nazwiskiem, konieczne było nadanie sobie odrębności dodatkowym pseudonimem. Inaczej — jak powie bohater — „jakby go nie było” (*Pilot* 1970: 35), bo współmieszkańcy go nie dostrzegali. To dodatkowe, związane z charakterystyczną cechą imię sprawia, że członkowie wsi Dudy zaczynają istnieć, stają się „z krwi i kości” — słowo powołuje ich do bycia. Według niepisanego, lecz istniejącego w Dudach, systemu pseudonimizacji Jan Duda „przydaje sobie” potrójne imię: „Jan Duda, Duda Jan i ja”. Ale zespolone z bohaterem słowo zobowiązuje do odpowiedniości z rzeczywistością — inni Dudowie posiadali ściśle

sedna; tego, co w człowieku, dla niego samego najistotniejsze. Dzieje się tak bez względu na konsekwencje lub właśnie — aż po najostateczniejsze konsekwencje. Te, których boimy się w naszych normalnych uwarunkowaniach, wśród naszego codziennego zrelatywizowanego życia, obudowań i więzień przez to, co mamy i co nas — w końcu — posiada” (1983: 6).

umotywowane życiorysem pseudonimy. Za sprawą Austinowskiej performatywnej funkcji języka „zmienia się stan rzeczy w świecie możliwym” (Kułacka 2011: 83) — rzeczywistość bohatera opowiadania musiała dostosować się do warstwy językowej. Dlatego w czasie toastu na jednej z wiejskich biesiad Jan Duda, Duda Jan i ja odkrył:

Łyknął — i pokrztusił się jak nigdy: bowiem kieliszek z lewej, jak i kieliszek z prawej jego strony wzniosły się takowoż w górę i przechyliły zgrabnie: wódka wypłynęła z nich i znikła. Jaś zasłonił oczy i po omacku odstawił swój kielonek. Nieznacznie zerknął na strony: oba — lewy i prawy — kieliszki stały na swoich miejscach jakby nigdy nic. Puste, oczywista.

(Pilot 1970: 40)

Skoro nadał sobie potrójne imię, musiał zacząć potrójnie istnieć. Od tej pory „czort wie co! Wszystko się robiło potrójnie” (Pilot 1970: 41). Pseudonim przeistoczył się w rzeczywistość, historia Dudy musiała zmienić kształt, ponieważ nie uzgadniała się z imieniem. „Póki mówi się tylko, wszystko jest pięknie-ładnie; inna sprawa, kiedy ludzkie przysłowie samo siebie spróbuje przeskoczyć i znienacka przyobleka się w jawę! Czy z takim paskudem możesz być pewien dnia czy godziny?” (Pilot 1970: 41). W świecie opowiadań Pilota werbalizacja konstytuuje rzeczywisty byt, który narzuca zmiany w świecie fizycznym. Jego status ontologiczny nie zależy od materialności, lecz od wytworzenia *nominis proprii*.

Znaczenie słów i języka dla bycia prezentuje opowiadanie *Pisana kura*. Starcy prowadzą w nim dyskusje nad sensem poszczególnych słów, które stanowią dla nich jednocześnie „materię do rozmysłu i sporu nad biegiem całym teraźniejszego świata”:

Ich pojęcie znaczne jest i pokrętne bardzo. Biorą słowo każde i rozbierają je głoska po głosce. Przymierzają, przypisać usiłują do innych słów i wydarzeń, które stały się w takich czasach nawet, kiedy nikogo na świecie nie było. Tak się mądrząc, pomału w spór i zajadłą wzajemną kłótnie popadają. [...] Każde słowo, o które skaczą sobie do oczu, proste jest jak drut. Oko. Koń. Sowa. Trzewik, takie nawet słowo: a oni zajadle spierają się o jego wagę, sens i znaczenie dla świata, a nawet wszechświatów całych... Jeden drugiemu dowodzi, że w słowie tym znak inny.

(Pilot 1970: 81)

Znaczenie słów, ich odpowiedniość i przystawalność do rzeczywistości, to tak istotna sprawa, ponieważ — jak dowodziło opowiadanie *Jan Duda, Duda Jan i ja* — tworzy istnienie. Dlatego w tym zakresie należy spierać się nawet o rudymenta, takie jak przyległość nazwy „oko” do jej desygnatu. W filozofii języka i bycia prezentowanej w *Pan-tatyku* nazwa ma wobec elementów świata przedstawionego przedustawną moc. Jeśli

okazałoby się, że została dobrana niepoprawnie — miałyby to konsekwencje w zmianie istoty określanej błędnie rzeczy, czego dowodziła historia Jana Dudy, Dudy Jana i jego. Z *Pisaną kurą* na wielu płaszczyznach koresponduje opowiadanie *Oko*. Łączy je fabuła — w obu występują lunatycy, którym przypadłość ta doskwiera, a jednocześnie roztacza wokół nich aurę niezwykłości. Przede wszystkim jednak w omawianym tu zakresie interesujące wydaje się stwierdzenie Chrapka — bohatera drugiego z opowiadań — „oko jest oko”. I choć ma on na myśli grę karcianą, odpowiedź ta odsyła do sporów z *Pisanej kury*.

Także *Koniec z końcem* problematyzuje kwestię języka, zwłaszcza zapisanego słowa, dla rzeczywistości. Pilot podkreślał, że „pantałyk” „Rosjanie [...] podobno wywodzą od pętli” (Krzemiń, Pilot 1978: 3), supła spajającego dwa brzegi, tworzącego zamkniętą całość, którego zabrakło w *Końcu z końcem*. Nieznany adresat wysłał w nim list ze sznurkiem do Dudy-Nieuka. Przesyłka frapowała adresata, tym bardziej, że nie posiadał on umiejętności czytania. Postanowił jednak za wszelką cenę dowiedzieć się, co widnieje na kartce. Kolejni mieszkańcy Dudów starali się rozszyfrować wiadomość, nawet sam Nieuk nauczył się czytać, by mieć pewność co do nieczytelności tekstu. O jego treści bohater dowiedział się przypadkiem — stary mistrz złodziejski ukradł mu psa, więc Nieuk wybrał się, by go odzyskać.

- Przyszdełś Nieuku — wymamrotał.
- Boście, dziadu, ukradli mi psa! — rzekł Nieuk i zagniewał się, usłyszawszy takie swoje słowa.
- Psa? A nie, nie. On tu przecie na ciebie robi. [...] Powrósełko, Nieuku, powrósełko. Bo tamten sznurek na nic ci się nie zdał, hę?
- Tamten sznurek? [...]
- Mocny, gładki... Ech, człowieku, i cóżes ty? Chytrusek taki... liczyłem na ciebie. Koniec z końcem związać... Ech!
- Który koniec... z którym? — wyszeptał zapytanie Nieuk.
- Jakie dwa końce człowieka? Ech, ech, nie chciałeś! Pisma nawet nie czytałeś.

(Pilot 1970: 155–154)

Wiele czynników wpłynęło na dezorientację Nieuka — odkrycie nadawcy, treść listu, wydane mu polecenia, ale przede wszystkim zadziwiło go enigmatyczne związanie „człowieczych” końca z końcem. Arcyzłodziej liczył na to, że Nieukowi uda się połączyć sprzeczności, czyli w jednym zmieścić narodziny i śmierć — „dwa końce człowieka”. Sam nadawca nie odkrył sposobu na osiągnięcie celu, posłał więc list do największego pogromcy złodziei, swojego antagonisty — Dudy-Nieuka. Ponieważ tematyka, którą podejmował w wiadomości, dotyczyła spraw niemożliwych (związania narodzin ze śmiercią), musiał użyć do jej opisanie adekwatnego języka. Stał się on nieczytelny dla odbiorców. Deskrypcja upodobniła się do opisywanego przedmiotu i tym samym przekształciła się w absurdalny komunikat. Absurdalny jak związanie egzystencjalnego „końca z końcem”. Złodziejskie oczekiwanie tej pętli „zbiło z pantałyku” Nieuka.

Dudowie odkrywają, że rzecz istnieje przez odróżnialność od tła, od pozostałych rzeczy. Byt ustanawia się w świecie Dudów przez odznaczenie się i dzięki temu konstruuje odrębność. To, co cechuje się swoistością, może istnieć. Ta zasada odsłania się już w opowiadaniu *Jan Duda, Duda Jan i ja* — mają w nim znaczenie tylko ci Dudowie, którzy odróżniają się od innych pseudonimem. W całości została jej poświęcona *Moc szpetna*, która opowiada o przejmowaniu atrakcyjnej funkcji „wiedźmy” przez nieobdarzonego „szpetną mocą” Dudę-Łachmytę. Bohater zrozumiał, że wystarczy tylko werbalnie ustanowić siebie „czarodziejem”, by inni traktowali go z należytym przybranej tożsamości szacunkiem oraz — pod groźbą „zadawania” uroków — wynagradzali go materialnie. Podał swoim postępowaniem w wątpliwość prawomocność ról społecznych wspólnoty Dudów, która zastanawiała się: „trudno było się rozeznąć w pierwszej chwili. Straszyl!” (Pilot 1970: 127). Prosta dychotomizacja rzeczywistości na byty obdarzone i nieobdarzone mocą czarodziejską, legitymizowana istnieniem czarownic i koźlarza, ich „czarami”, a także — skrupulatnie pilnowaną przez wiedźmy (zob. Pilot 1970: 128–130) — wiarą Dudów w moc tych bohaterów, została zaburzona przez Dudę-Łachmytę. Przez werbalne ustanowienie siebie czarownikiem wprowadził zamęt w systemie aksjologicznym mieszkańców wsi i „zniszczył” „całe czarodziejstwo” (Pilot 1970: 142). Koniec opowiadania obrazuje stan Dudów po unieważnieniu obowiązującej dotychczas proporcji między „wiedźmami” a ludźmi bez „mocy”:

Tu, z Koźlarskiej Górki, widać było wszystko niezmiernie dobrze. Krzątani-na, a nawet gwałt wzmagał się w całym Dudowym zaścianku. Ludzie biegali jak najęci, od najstarszych do najmłodszych. Przystawali, wykonując różne czarowne gesty. Inni znowu, zaopatrzeni w pędzle, miotły i wielkie szczoty, biegli swoim wrogom malować czarowny znak. Inni zaczyniali albo odczyniali na gwałt. Inni jeszcze, niedouki czy też niedowierzający czarownym sposobom, brali się za łby albo kłócili się kłonicami, zwyczajnie.

— Ech wy, łachmyty — gorzko rzekł koźlarz. — Niech wielka szpetna moc ma was i mnie z wami w opiece!

Wyrażnie zanosiło się na nie wiadomo co.

(Pilot 1970: 142)

W zamęcie ogarniającym wieś, który oglądają Duda-Łachmyta wraz z Koźlarzem, brak kontrastów między jej mieszkańcami. Wszyscy, bez względu na wiek, ogarnięci są „krzątanią” i „gwałtem”. Wykonują niezaplanowane i nieprzemysłane czynności, które odkrywają, że w odbiorze świata zewnętrznego Dudów zatarła się granica między bytami czarodziejskimi a nieczarodziejskimi. Nie odróżniają się one od siebie, nie tworzą odrębnych zbiorów postaci. Mieszkańcy wsi są nieświadomi procesu, który zaistniał w ich percepcji na skutek działalności Dudy-Łachmyty. „Czarodziejstwo” przestało być w mniejszości, przestało się odróżniać. Zaczęło stanowić normę, więc przestało istnieć. Zdaje sobie z tego sprawę jedynie Koźlarz, który z przerażeniem i rozgoryczeniem prosi o opiekę „wielkiej szpetnej mocy”.

Podobny mechanizm konstituowania literackiej rzeczywistości przez anihilację, zaprzeczenie, unicestwienie czy negację prezentują opowiadania *Supernowak albo sądna maszyna* oraz *Szubienicznik*. „Co Pan Bóg uznał za słuszne, kazał z ambony, stworzyć raczył sam; co niepotrzebne i niegodne, ostawił nie stworzone; nie ma żadnej potrzeby tedy, by zuchwalcy dopełniać mieli jego dzieło” — dopominał się ksiądz w pierwszym z wymienionych utworów. Jednak mieszkający w Dudach Nowak postanowił dokończyć „stwarzanie” i uzupełnić rzeczywistość o „niestworzone rzeczy” — „niestworki”. Powstają więc „gulguliera” do „gulgotania w trakcie zanurzania się w wodzie”, „goguśnik”, który „służył do goguśnienia”, „POTWÓR NA CZTERY BABY, wielkimi literami”, zaliczany do gatunku „niestwór-potworów”, czy wreszcie „arcyniestwora” — tytułowa „sądna maszyna”⁹. Ma ona osobliwą właściwość: „trzaśnie — i wszystko stanie się niestworzone!” (Pilot 1970: 59–65). Władysław Stróżewski pisał, że „byt” u Arystotelesa to między innymi „[...] coś nieposiadające istnienia, a więc odnoszące się do bytu jako jego negacja: brak (stgr. *steresis*), zaprzeczenie (stgr. *apophasis*). Można je uznać za najsłabszą postać bytu; nie można go zresztą do końca zrozumieć, pozostaje poza granicą racjonalności” (2004: 77). Podobnie „niestworzonka” Supernowaka — sens ich istnienia nie został określony, nie wiadomo, do czego służą. *Apophasis* została podkreślona już w zbiorczej nazwie wynalazków bohatera: niestwory są zaprzeczeniem tego, co istnieje. Wbrew ich niepożyteczności — według myśli Arystotelesa — stają się materialne, powstają przez zanegowanie stworzenia. Praktyka Supernowaka polega na powoływaniu do istnienia bytów, które funkcjonują na granicy bycia i nie-bycia jako „najsłabsze postaci” istnienia. Za pomocą konstruowania niestworów, które istnieją prawem anihilacji, Supernowak bada granice rzeczywistości i granice istnienia, ponieważ produkuje byty heterogeniczne. Dookreślenie granic bytu wpłynęłoby na funkcjonowanie całego „stworzenia”, dlatego ksiądz z utworu przestrzega przed eksperymentowaniem z „dopełnianiem” rzeczywistości.

Od badania granic bytu ksiądz starał się odwieść także tytułowego szubienicznika, Krzepkiego Dudę, z drugiego z wyróżnionych opowiadań, lecz gdy spostrzegł, że argumenty nie przekonują rozmówcy, polecił: „No to zobacz [...]. Sam się przekonaj. Wybadaj” (Pilot 1970: 68). Od tej pory bohater próbował na różne sposoby pozbać się życia, żeby sprawdzić, czy jest śmiertelny. Eysymontt-Zdanowicz pisała, że „nie wierzący w swoją śmiertelność Szubienicznik mógłby się o niej przekonać tylko wówczas... gdyby umarł” (1983: 6). Założony cel próbuje osiągnąć w sposób analogiczny do Nowaka, który tworzył niestwory — przez zanegowanie stworzenia doprowadzić do stanu *steresis*, do śmierci siebie samego. „Po wielokroć znaczony żałobnym piętnem; nie wzmożony przez śmierć bynajmniej. Posępny, pogrążony w śmiertelnych myślach; tchnący życiem nieokiełznanym” (Pilot 1970: 72) bohater z niewiadomego powodu nie może doprowadzić do samobójstwa. W poszukiwaniu sposobu na unicestwienie siebie, „[...] wszystkiego, co tylko człowieka tyczyć może, doświadczyć się starał ten błędny, szalony Duda... Jawi się znowu wśród swoich, żywe świadectwo niepojętej powieści: potargany na całym ciele, rozdarty po wielokroć i gorejący nieugiętym pragnieniem dowiedzenia się do kresu... W zadumie, ciężkiej myśli krąży po ojczystych stronach” (Pilot 1970: 72).

⁹ Wynalazek Supernowaka przypomina „maszynę, która umiała robić wszystko na literę N” z opowiadania *Jak ocalał świat z Bajek robotów* Stanisława Lema (1964).

Pragnienie „dowiedzenia się do kresu”, które realizował Krzepki na wiele sposobów, nie przyniosło pożądaných przez bohatera rezultatów. Żeby przekroczyć granicę śmierci, a tym samym potwierdzić swój skończony byt, Krzepki buduje szubienicę i postanawia wykonać na sobie egzekucję, która nie kończy się w przewidziany przez bohatera sposób:

Krzeпки stoi na równych nogach. Poprawia zmiętoszony halsztuk. Odchrząkuje... Wznosi się tryumfalny wrzask. Krzepki podnosi rękę. Ucisza wrzask.

– I co teraz? — powiada Krzepki. — Co teraz?

Wieje zgrozą i złą wróżbą. Krzepki skrobie się po ciemieniu. Poczyna wspinać się na szubieniczny słup. Staje na samym szczycie.

– Wszystko może człowiek — wyrzeka żałośnie, z ociąganiem. Robi krok przed siebie. W powietrze czyste. Nie zwała się, jakby kto lekkomyślny mógł sądzić. Idzie. Wyżej. I jeszcze! Aż już nie widać go zupełnie. Ludzie patrzą długo jeszcze, choć nie ma już na co. Kiwiają głowami żałośnie. Stary ksiądz odmawia pokutne modlitwy. Wiedźmy miętoszą listki święconego ziela, odczyniają. Kobiety szlochają.

– I co teraz? — mówią do siebie. Pierwsi między Dudami. — Co począć, skoro wszystko począć można?

(Pilot 1970: 65–66)

Krzeпки przeżywa samobójstwo, ponieważ w *Pantafyku* istnienie określa arystotelesowska zasada funkcjonowania bytów przez negację — zanegowany byt istnieje.

Stwierdzenie kończące opowiadanie („co począć, skoro wszystko począć można?” [Pilot 1970: 76]), wbrew pozorom wynikającym z kontekstu¹⁰, nie ma charakteru optymistycznego. Bury pisała, że wieś, w „której mieszkańcy nie wiedzą, co począć — skoro począć można wszystko, nie przypomina niczym sielankowego obrazu, w którym dominowała ustabilizowana hierarchia wartości” (1987: 39). W miejsce idylli wkraça bezradność podmiotów zamieszkujących świat przedstawiony i badających działające w nim zasady istnienia. Jeśli „wszystko począć można”, to bohaterowie obracają się w nieograniczonej niczym materii, którą trudno opisać i zdefiniować. Stąd wypływa poznawcza i ontologiczna bezradność Dudów. Podobnie ten problem interpretowała Eysymontt-Zdanowicz:

[...] udowodnienie, że „wszystko może człowiek” [...] dopiero rodzi problem: „Co począć, skoro wszystko począć można?”. W odarciu z barwności, w sprowadzeniu do rdzenia — widzimy: negacja pozytywu, utracenie wiedzy lub unicestwienie stanowią, przewrotnie, jak zapowiadają motta *Pantafyku*, istotę tych niby-bajek.

(Eysymontt-Zdanowicz 1983: 6)

¹⁰ Zagajewski (zob. 1970: 10) w nieuzasadniony sposób określił je jako publicystyczne.

Tożsamy, bezradnym pytaniem kończy się tytułowe opowiadanie, które przedstawia historię niezgodnego, kłótliwego małżeństwa. Zapamiętana w sporze para małżonków nie zauważyła, że zdarła z siebie ubrania i siedziała „na kalenicy jak bocian i bocianica obskubana” (Pilot 1970: 124). To moment, w którym oboje uświadomili sobie, że pozostali sami — do tej pory ich spory z zapalem śledziła społeczność Dudów. Po najbardziej emocjonującym fragmencie awantury „powstydzili się wszyscy gapie tak nagiego widoku, uciekli”. W obliczu braku obserwatorów, zawstydzającej ciszy i pustki żona zapytała: „co teraz?”, na co mąż „odszepnął”: „bo ja wiem?” (Pilot 1970: 124). Dopóki odgrywali oni przed wiejską publicznością role skłóconych małżonków, wiedzieli, co powinni robić, jak się zachowywać, jaki model istnienia przyjąć. Gdy zniknęli obserwatorzy, pojawiła się niepewność dotycząca schematu postępowania. Koresponduje to z sytuacją zakończenia *Szubienicznika* — skoro publiczność nie ogranicza małżonków, ale tym samym nie ułatwia wyboru sposobów postępowania, trudno podjąć decyzję o strategii behawioralnej. W *Pantafyku* główni bohaterowie zostają „zbici z pantafyku” nie swoim zachowaniem, nie zapamiętaniem się w kłótniach i rękoczynach, lecz nagłym brakiem obserwatorów, przed którymi odtwarzali role. Tytułowe opowiadanie dowodzi, że „pantafyk” to ograniczająca, dereferencjonalizująca rama, wytyczony sprawdzony schemat, tradycyjne rozwiązanie. Jeśli byt konstytuują jego obserwatorzy, a to odkrywa opowiadanie *Pantafyk*, to gdy ich zabraknie, bezcelowe staje się podejmowanie jakichkolwiek działań. Dlatego samotni, opuszczeni przez publiczność bohaterowie są wobec zaistniałej sytuacji bezradni.

W kreowanej w zbiorze rzeczywistości bytu istnieją również przez wytworzenie dla nich miejsca w wyobraźni bohaterów i podtrzymywanie narzucanych przez nie zasad. Część zaobserwowanych elementów świata istnieje, ponieważ Dudowie zachowują o nich pamięć. *Dom* i *Zmaza* podejmują przeciwną problematykę: destrukcję, zaprzestanie istnienia, atrofie, braki powstałe, gdy w pamięci protagonistów zabrakło miejsca na fragment świata przedstawionego. Pierwsze z nich to historia obcego Dudom, młodego mężczyzny, który postanowił osiedlić się na rozstajach dróg obok wsi. Już pierwsze zdanie opowiadania zapowiada jednak klęskę, rozpad, nicościuący rozkład: „Domu nie ma; był” (Pilot 1970: 18). Tylko tyle można o nim powiedzieć. Tylko tyle zapisało się w pamięci narratora. Młody mężczyzna pragnął stworzyć rodzinę i tytułowy dom z dziewczyną z Dudów. „Przybłęda” rozpoczął od zasadzenia wokół przyszłego domu młodych wiśni, a u Pilota są one przede wszystkim drzewami zmarłych, które rosną na cmentarzach i wzrastają na ludzkich prochach¹¹. Gdy podrosną, z ich gibkich gałązek można robić doskonałe bicz, jak czynią liczni bohaterowie autora *Panien szczerbatych*¹². Słowem — miejsce na założenie domu wybrał „Przybłęda” fatalne — rozstajne drogi, przyozdobione wiśniami, choć nawet one nie chcą tam rosnąć.

Znaczną część opowiadania stanowi opis mozolnego konstruowania budowli, która później została zdestruuowana. Mężczyzna na wieść o zdradzie żony z miejscowym hyclem zamordował ją i popełnił samobójstwo. Moment zdrady stanowi chwilę zapomnienia o elemencie rzeczywistości — „domu” — i przekroczenia zasad, według których

¹¹ Ten motyw najlepiej unaocznia tytuł opowiadania z *Panien szczerbatych* — *Cmentarne wiśnie*.

¹² Zob. m.in. *Cmentarne wiśnie, Na odchodnym*.

funkcjonował, a wcześniej został zbudowany. Chwilowe zapomnienie, które spowodowało anihilację domu w świadomości bohaterki, sprawiło, że cały ustanowiony wcześniej ład związany z życiem rodzinnym rozpadł się tak jak budynek. Do unicestwienia doszło, gdy zginął hycel — ostatni pamiętający o wydarzeniach rozgrywających się na rozstajach dróg:

Głosy, wyraźne kiedyś i czyste, przycichały i blakły w miarę, jak zwichrowany dach mełł ściany domu. Hycel Ciuciu nocami przemyczał się do zrujnowanego domu i wytężając wszystkie swoje siły, wspierał osuwający się dach belkami. Ja ciebie chcę słyszeć, szeptał, ja ciebie muszę słyszeć. I przemagając się, dźwigał
wzwyż struchlałe krokwie.

Jednego dnia, po burzliwej letniej nocy, przechodzień ujrzał dach wspierający się swoimi skrzydłami o ziemię. Przez dziurę w poszyciu dojrzał czyjeś przytłoczone
belką ciało. Był to hycel Ciuciu.

(Pilot 1970: 25)

Hycel odwiedzał pogrążający się w ruinie dom i tym gestem, a także pamięcią — być może powodowaną wyrzutami sumienia lub nieustającym uczuciem do bohaterki — podtrzymywał jego trwanie w rzeczywistości. Za sprawą wspomnień hycła zmarłe małżeństwo wciąż istniało. Tę pracę pamięci obrazuje metafora „dźwigania wzwyż struchlałych krokwi” dachu budowli. Na „własnych barkach” hycel podtrzymuje pamięć o nieżyjącym, lecz jeszcze istniejącym małżeństwie, która ostatecznie także jego doprowadza do śmierci.

Drugie opowiadanie, które odkrywa formy istnienia w „pamięci”, to zamykająca zbiór *Zmaza*. Zadura cały *Pantałyk* odczytywał jako pogodną utopię, którą autor „[...] chciał zniszczyć, podkreślając jej utopijność, ukazać jednego przynajmniej Dudę bliższego tak zwanej potocznej prawdzie życiowej. Inaczej nie potrafię sobie wytłumaczyć motywów, jakimi kierował się pisarz, włączając do *Pantałyku* opowiadanie *Zmaza*” (1970: 101) — pisał krytyk. Nie dostrzegł, że wydarzenia zawarte w ostatnim opowiadaniu nadal podporządkowane są „cudownej logice, jaką rządził się świat Dudów”. *Zmaza* podejmuje tę samą problematykę, co cały zbiór. Ośrodkowe dla utworu zagadnienie to niemogąca się dokonać śmierć. W ogromnym domu zbudowanym przez Baldoka zamieszkały jego ciotki. Spodziewały się rychłego odejścia, więc ofiarowały gospodarzowi całe majątki. Jednak w świecie *Pantałyku* śmierć nie stanowi prostej konsekwencji życia. Jak dowodziło opowiadanie *Szubienicznik*, istnieje tak, jak istnieją inne byty w świecie przedstawionym, nie zaś w sposób nienaruszalnie konsekwentny.

Już początkowa refleksja Baldoka wskazuje właściwość ontologicznej konstrukcji elementów rzeczywistości:

Zmierzchało się cicho, łagodnie i tak, że świat jakby cały zanurzał się niepostrzeżalnie w zatartym lustrze; rzeczy najbliższe nawet zachwiane, jakby przecedzone przez topiel zasnutego rzęsą stawu. Tak aż niejasne, że ogarnięty cichą trwogą począł sobie mówić, że wszystko, czego by nie dotknął spojrzeniem — jest. Jego jest, pewnej chwili sobie dopowiedział i na tę myśl lustrzaność świata spotęgo-
wała się jeszcze.

(Pilot 1970: 155)

W „łagodnej” scenerii zmierzchającego dnia bohater podejmuje refleksję o swoim wpływie na rzeczywistość. „Wszystko, czego by nie dotknął spojrzeniem — jest” — wyraża światoodczucie Baldoka za pomocą mowy pozornie zależnej narrator. Wszystko, na co patrzył i co sobie uświadamiał, o czym pomyślał, istniało, stanowiło materialny przedmiot refleksji, więc także indywidualny, odrębny od poznającego go podmiotu byt. Niepokój sceny i przestrach bohatera powoduje to, że widzi on coraz mniej, ponieważ na „świat” — „jakby cały zanurzał się niepostrzeżenie w zatartym lustrze” — nachodzi ciemność nocy, która utrudnia percepcję. Coraz mniej elementów rzeczywistości „widzi” Baldok, więc coraz mniej ich „jest”.

Jedną z rzeczy, których bohater nie dostrzegł, była śmierć. Nie pomyślał o niej, więc przy budowie monumentalnego domu nie wziął pod uwagę, że może się on przemienić w miejsce żałoby. Konstruując bryłę budynku, zaprojektował zbyt wąskie drzwi, które nie pozwalały na wyniesienie z pomieszczeń trumny. W ten sposób dom Baldoka nie otwierał perspektywy śmierci. Nie istniała ona w jego domostwie, ponieważ zapomniano o niej w czasie budowy. „Z naszym domem tak się ma sprawa: można w nim żyć, ale umrzeć nie można” (Pilot 1970: 172) — stwierdzał wreszcie bohater po dokładnym wymierzeniu szerokości drzwi wejściowych. Nie umierają wiekowe ciotki ani on sam morzony truciznami przez żonę. Dopiero gdy Baldok poszerzył otwór wejściowy, stwierdził, że „[...] to był jego tryumfalny dzień. Zniósł wszystko, wszystkie trucizny i żadnej więcej już zadać mu nie mogą. Wiedział to. I wiedział, jak dalej życie się składa. [...] Widział jasno: najgorsze i najwspanialsze już przeminęło za jednym zamachem” (Pilot 1970: 179). Zamiast jednak przywieść do spokojnego zakończenia życia ciotki, doprowadził do własnej śmierci. Mogła ona zaistnieć w jego domu jednak dopiero wtedy, gdy wziął ją pod uwagę, pamiętał o niej, zobaczył ją i zrobił dla niej miejsce.

Na takim tle tematycznym *Pantafyku* odznacza się opowiadanie *Udar*, które reprezentuje filozoficzno-egzystencjalne rozważania nad istotą krowy¹³. Zagajewski pisał, że:

¹³ Odmienne odczytanie symboliki opowiadania proponowała Bury: „W mitologii tej [ludowej — M.I.], jak wiadomo, krowa jest symbolem płodności. Fakt ten nasuwa skojarzenia z niezbędnością, koniecznością i potęgą — jej istnienia. Główny bohater opowiadania — Mruk dowodzi, iż »krowa niejednokrotnie przewyższa swoją szlachetnością człowieka, podczas gdy mrówka lub pszczoła, gadzina robotna, mała i mizerna — nie jest człowiekowi uległa«. Ludzie w ujęciu Pilota nie doceniają znaczenia krowy, znęcając się nad nią i dając tym samym świadectwo swojej słabości. Z drugiej jednak strony przeciwstawia się pisarz wszelkiej mitologizacji wartości powszechnie uznanych za wielkie, konsekwentnie dopuszczając się profanacji i tworząc obraz »antywiśi«” (1987: 39).

Na przykład pewien Duda obdarzony temperamentem filozoficznym, a zajmujący się z konieczności pasieniem krowy, zaczyna w tejże krowie odkrywać właściwości przez innych niedostrzeżone. Krowa, po przeprowadzeniu pewnego typu filozoficznej redukcji, okazuje się nie banalnym zwierzęciem hodowanym, lecz wielkim, pięknym zwierzem, który nie wiadomo dlaczego jest tak posłuszny człowiekowi. To oryginalne widzenie ściąga jednak na Dudę nieszczęście, jego tkliwość wobec krowy zostaje źle zrozumiana przez wieś, najtragiczniej rzecz kończy się dla krowy.

(Zagajewski 1970: 10)

Wbrew zdaniu krytyka bohater *Udaru* nie podołał odnalezieniu *eidosu* krowy. Stał się to zrobić, rozważał nad istotą i naturą zachwycającego go potęgą zwierzęcia. Próbował dociec, dlaczego tak majestatyczny stwór stał się powolny człowiekowi. Stał się uzyskać pomoc w rozwiązaniu ontologicznej zagadki od księdza, który jednak oskarżył go o niestosowny pociąg seksualny do krowy. Dopominanie się o zainteresowanie krowim losem spowodowało jednak i na niego, i na krowę nieszczęście. Zgromadzony na odpustowym nabożeństwie lud, pod wpływem płomiennego, „pogańskiego”¹⁴ przemówienia bohatera, rzuca się na zwierzę (zob. Pilot 1970: 56–57). To opowiadanie nie dotyczy wyłącznie spraw ludzkiego istnienia — dotyczy zależności między ludźmi a innymi gatunkami.

2.

Adam Zagajewski pisał o *Pantałyku*: „[...] przy tym wszystkim, od razu trzeba to zaznaczyć, jest to proza fantastyczna. Figurą wszechwładnie tu panującą jest hiperbola, wyolbrzymienie, udratyzowanie i obdarzenie fabułą spraw czy to psychologicznych, czy filozoficznych. Takie tylko przygody zdarzają się bowiem Dudom” (1970: 19). Maciej Michalski, poszukując powodu, dla którego autorzy chętnie wybierają gatunki literackie, żeby przekazać filozoficzne ustalenia, powoływał się na słowa Genevieve Lloyd. Badaczka „[...] argumentuje, że fikcja dokonuje specyficznego przetworzenia, aby pozwolić odbiorcom na lepsze zrozumienie konkretnych zagadnień, a przede wszystkim — aby mogli lepiej zrozumieć ogólne, abstrakcyjne koncepcje i samych siebie” (Michalski 2002: 105). Podobnym celem — jak dostrzegał Zagajewski — służą opowiadania zawarte w *Pantałyku*. Podejmują one ontologiczne kwestie i prezentują je na prostych fabułach, by stały się bardziej zrozumiałe. Nie możliwe, groteskowe, komiczne historie *Jan Duda*, *Duda Jan i ja*, *Kury pisanej* czy *Końca z końcem* dowodzą ścisłego powiązania słowa z rzeczywistością, jego kreacyjnej mocy. *Dom* i *Zmaza* — pozbawione bohaterów o pogłębionej psychologii — roz-

¹⁴ Pilot stwierdzał, że „*Pantałyk* odzwierciedla w jakiejś mierze duchowy niepokój i poruszenie ludzi, którzy przewrotnie zadają sobie pytanie: «co począć, skoro wszystko począć można», szukają dla siebie, jak kto może i umie, wyjścia z sytuacji bez wyjścia. Bohater *Udaru*, doznawszy pogańskiej, ekologicznej, rzecz można, iluminacji, w krowie dostrzegając stworzenie równe człowiekowi, a nawet przewyższające go, dokonuje zuchwałego aktu profanacji. Zwyciężony — zwycięża. Nie inaczej zresztą inni Dudowie. Wszystkimi targa egzystencjalny niepokój, który skłania ich nie do mędrkowania — choć, owszem, mędrkują, dumają nieustająco — ale do czynów niebywałych, konwulsyjnych, szubienicznych” (Pilot, Wierzejska 2012: 8).

patrują znaczenie pamięci dla życia, a Szubienicznik i Supernowak eksperymentują w „prywatnych laboratoriach”, by odnaleźć granice istnienia. Wszystkie te utwory za pomocą nieskomplikowanych zabiegów prozatorskich podejmują zagadnienia daleko wykraczające poza „fantastyczną” estetykę.

Utwory zawarte w tym zbiorze wykazują cechy charakterystyczne dla paraboli i powiastki filozoficznej¹⁵. Anna Nasiłowska dowodziła, że „określenia »paraboliczność« używa się często wobec utworów powieściowych”, gdy „stają się wykładnią ogólniejszych sensów filozoficznych; sytuacje w nich przedstawione uważa się wówczas za skrót sytuacji człowieka w świecie, nadając jej znaczenie ponadhistoryczne, uniwersalne” (1993: 764–765). Jak wspominałam, Pilot pozbawił swoje opowiadania ukonkretnień dotyczących miejsca i czasu. „W *Pantafyku* świat jest zredukowany do zaścianka Dudów, wokół którego rozpościera się niewiadome, tajemnicze i niepoznawalne — wychodzić poza graniczne nikt się sam z siebie nie kwapi. Mieszkańcy tej dziwnej wsi, jeden w drugiego Duda, najwymyślniej poprzyzywani, rządzą się i są rządzeni przez swoje prawa: absurd, przypadek, olśnienie, widzimisę któregoś z bohaterów” — podkreślał Waldemar Chołódowski (1970: 5). Twierdził także, że „książka to tym cenniejsza, że o dobrą powieść u nas łatwiej niż o groteskowo-fantastyczne, a przy tym bardzo prawdziwe opowiadania. Bodaj od *Statku zezowatych* Stanisława Zielińskiego i opowiadań autora *Wycieczki na południe* [prawdopodobnie chodzi o *Wakacje na południu* Ivo Andricia w tłumaczeniu Alia Dukanowicia — M.I.], nie działo się w tym dziale literatury wiele godnego zauważenia”. Jednocześnie opowiadania konstruują ontologiczne rozważania, które poddają refleksji „sens ogólny odnoszący się do człowieka w świecie” (Nasiłowska 1993: 765) — zarówno badając granice istnienia ludzkiego (jak w opowiadaniach *Szubienicznik* czy *Zmaza*), jak i koegzystencję człowieka z innymi elementami rzeczywistości (jak w *Udarze*).

Parabola, rozumiana jako rodzaj literackiej strategii kształtowania tekstu, nie musi obejmować całego utworu, może stać się „kluczem”¹⁶ do odczytywania części jego sensów. Michalski twierdził, że tak rozumianą paraboliczność konstituują:

[...] następujące cechy: fikcjonalność (kreacja świata przedstawionego), z czym łączy się obrazowość oraz swoista „ekspansywność” i totalność, dwupoziomość semantyczna szczególnego rodzaju (poziom literalny i sensów ogólnych), a zatem idąca z nią w parze specyficzna referencja, wieloznaczność czy też otwartość dzieła związana z zamierzonym niedopowiedzeniem, brakiem domykającej konkluzji. Ponadto, jak każdą strategię, charakteryzuje ją szczególna relacja

¹⁵ Już pod koniec edukacji uniwersyteckiej, w pracy magisterskiej, Pilot zdradzał zainteresowanie tym gatunkiem literackim: „W powieści Jasieńskiego istnieją pewne elementy powiastki filozoficznej, jednak nad zasadami gatunku bierze u Jasieńskiego górę wyczulenie zmysłowe” (Pilot 1957: 12). Podobnie w twórczości autora — „wyczulenie zmysłowe” przeważa nad ramami gatunkowymi. Henryk Berezę rozpatrywał zbiór na gruncie gatunków tradycyjnie uznawanych za ludowe („chłopskie klechdy i gawędy”). Utwory Pilota — co krytyk sam przyznawał — wykraczają jednak poza ramy takich gatunków (Bereza 1978: 278–279).

¹⁶ Nawiązując do zdania Theodora Adorna, że „parabola XX-wieczna to rodzaj »paraboliki, do której skradziono klucz«” (zob. Michalski 2002: 104).

autor-tekst-odbiorca, cechująca się przede wszystkim mówieniem nie wprost, „kodowaniem” tekstu i takim jego ukształtowaniem, aby w możliwie dużym stopniu zaangażować czytelnika¹⁷.

(Michalski 2002: 104–105)

Wszystkie wymienione przez badacza cechy starałam się uwzględnić w dotychczasowych analizach fragmentów opowiadań. O podwójnej strukturze utworów *Pilota*, zaznaczonej przez Michalskiego, jako jednym z kluczowych wyznaczników tak paraboli, jak i powiastki filozoficznej, wspominał Zagajewski: „konstrukcja tych opowiadań jest zatem podwójna, spotyka się w niej realistyczny problem wsi z problemem logicznym czy metafizycznym. Spotkania te ujawniają [...] pomysłowość filozoficzną, która nie traci kontaktu ze zdrowym rozsądkiem jako swym dobroczynnym przeciwnikiem” (1970: 10).

Zofia Sinko, charakteryzując — drugi wskazany przeze mnie jako konstytutywny dla *Pantałyku* gatunek — powiastkę filozoficzną, podkreślała, że jej fabuła „służyła dyskusji filozoficznej, pełniąc wobec niej rolę służebną i stanowiącą tylko pretekst, dzięki któremu filozof wypowiada swoje poglądy, sądy i nurtujące go wątpliwości” (1982: 120). Jednak *Pilot* podejmuje grę z regułami gatunku powiastki filozoficznej. Poglądy i sądy filozoficzne nie autonomizują się względem fabuły, tylko napędzają żywioł diegetyczny opowiadań. Na taki sposób ukształtowania utworów *Pilota* wskazywał Stanisław Siekierski, gdy podkreślał, że autor „wykorzystuje pewne przyjęte schematy literatury ludowej i współczesnej, po to, aby w następnych partiach opowiadania zaprowadzić czytelnika w świat zgoła odmienny, świat ułudy, fantazji, baśni” (Siekierski 1970: 877).

„*Conte philosophique* jest [...] wpisana w fabułę demonstracją filozoficzną pewnej idei naczelnej” (Sinko 1982: 120)¹⁸ i przede wszystkim niej podporządkowany zostaje w tego typu utworach materiał literacki. Każde z opowiadań *Pantałyku* zamyka w sobie właśnie taki rodzaj filozoficznej „demonstracji” świata zewnętrznego. Ale się do niej nie sprowadza. Konwencja powiastki filozoficznej sprawia, że ostatecznie zamiast historii Dudy-Mruka i jego krowy z *Udaru* można byłoby przedstawić opowieść o Koźlarzu i jego diabelskim koźle z *Mocy szpetnej*, a bohaterów z tej ostatniej wymienić na tych z *Cizby*, ponieważ nie na charakteryzowaniu konkretnych osobowości zależy Pilotowi.

¹⁷ Warto zaznaczyć, że Michalski umieszczał parabole w opozycji do dyskursu i literatury realistycznej: „Z jednej strony przeciwieństwem paraboli jest dyskurs: wypowiedź niefikcyjna stanowiąca bezpośredni zapis refleksji, możliwe ograniczająca wszelkie pośrednictwo (terminologii czy też fikcji). Z drugiej zaś opozycję stanowi literatura konsekwentnie realistyczna, która konstruuje świat przedstawiony w analogii do rzeczywistego bądź opowiada konkretną historię, czasem pod pewnymi względami niewyłącznie i niepretendującą do generalizacji. Przeciwieństwem jest zatem najogólniej rozumiana fikcja mimetyczna” (Michalski 2002: 104–105).

¹⁸ Badaczka wspominała także, że powiastka filozoficzna „[...] posługuje się [...] efektami [...] aluzji filozoficznej, używając przesady, karykatury, paradoksu, paralogizmu, napomknienia, przemilczenia, antyfrazy itp. Tak ujęta struktura utworu dostarcza czytelnikowi przyjemności dostrzeżenia w powiastce własnych myśli i poglądów wyrażonych w błyskotliwej formie, kpiącej z poglądów przeciwnych i tworzącej rodzaj zmywy między twórcą i odbiorcą dzieła” (Sinko 1982: 121).

Jednak warstwa fabularna rozbija warstwę filozoficznych asercji, a „dziwaczne”, „makabreskowe” zdarzenia z porządku narracji rozszczelniają porządek nadpisywanych „naczelnych” „idei filozoficznych”.

Inny podkreślany przez Sinko wyznacznik, to „subtelnie zarysowana zmowa z czytelnikami”¹⁹, pozwalająca prezentowany świat traktować z przedmiotowym dystansem, który staje się także udziałem „autora wobec opisywanych w utworze postaci i zdarzeń, wyrażającym się w ironicznym tonie narracji” (Sinko 1982: 120–121). Te intencje odczytywała Eysymontt-Zdanowicz, gdy wspominała, że:

[...] „pantafykalny” świat wydaje się cieplejszy, bardziej sugestywny, barwniejszy i w końcu „prawdziwszy”. Paradoks, absurd, groteska, humor i dowcip stają się mianowicie specyficzną transcendencją tego świata. Działa ona dwuwymiarowo. Dla bohaterów stanowi tę trudną szansę-stratę [...]. Dla nas zaś, czytelników — sprawia, iż, jak uroczyście napisano na skrzydełku obwoluty *Pantafyku*, „pytania dotyczące ważnych problemów naszego świata i naszych czasów” brzmią celniej, bardziej przekonująco [...]. I „pantafykalny” świat, już nie w swoim ciężarze gatunkowym, lecz właśnie w owym przywróconym zerowemu punktowi błysku, spięciu zyskiwanym przez metodę twórczą, w poszerzeniu poprzez humor i wy-pointowaniu — nabiera jedynej, niepowtarzalnej barwy.

(Eysymontt-Zdanowicz 1983: 6)

„Dystans” zarysowuje się w wyznacznikach formalnych opowiadań (w stosowanych przez autora chwytach stylistycznych, figurach, tropach), ale także ujawnia się jeszcze na innym poziomie. *Pantafyk*, tak jak większość utworów Pilota powstałych przed rokiem 1970²⁰, dzieje się na wsi. W przeciwieństwie jednak do pozostałych tekstów autora *Majdanu* w najmniejszym stopniu nie ujawnia pierwiastka autobiograficznego, tak jak dzieło się to w *Pannach szczerbatych*, *Sieni*, *Opowieściach świętojańskich* czy *Majdanie* właśnie. Enklawa Dudów, pełna postaci przerysowanych, karykaturalnych, komicznych, groteskowych, a czasem nawet — tragicznych, sytuuje się daleko od ujawniania autorskich doświadczeń.

Odtwarzając historię literackich parabol, Nasiłowska stwierdziła:

¹⁹ O takiej „zmowie” wspominał sam autor w wywiadzie z Krzemień: „Moich książek nie mogą tam dostać, a czytać chcą, bo to »swoje«, człowieka stąd. Oczywiście, sporo mają mi za złe. Najbardziej to, że akcja jest zwykle nieumiejscowiona konkretnie, pod Ostrzeszowem na przykład. Albo to a to podchwyciłeś, a tu skłamałeś. Za *Pantafyk* oberwałem od Miłośników Ostrzeszowa, bo wymyśliłem związany ze wsią Poruchów folklor (wiedźmy, palenie czarownic — notabene fakt historyczny, ostatnie w Polsce palenie na stosie). W mojej wsi czytają te książki pod kątem tego, czy kogoś nie »opisałem«. Nieustannie doszukują się takich analogii, stąd jestem też w portretowaniu typów niesłuchanie ostrożny (rodzice tam żyją). Ale to już musi chyba tak być: zniekształcenie odbioru przez tubylczość. Często też ta tubylczość dostarcza mi tematów. Do jednego z opowiadań z *Pantafyku* materiał otrzymałem od pewnego gościa na zabawie w Siedlikowie, naopowiadał mi wtedy cudowności” (Krzemień, Pilot 1978: 3).

²⁰ Można by objąć tą formułą także późniejsze utwory Pilota z okresu PRL-u.

Osobny typ tworzy przypowieść wzorowana na ludowej, której przykłady znajdujemy w nurcie wiejskim polskiej prozy, a zwłaszcza w twórczości Tadeusza Nowaka (*Półbaśnie*, 1976); w nurcie tym możliwa jest tradycyjna funkcja moralizatorska, opowieść, opatrzona czasem wyraźnym morałem, staje się bowiem wykładnią tradycyjnego światopoglądu wiejskiego opowiadacza.

(Nasiłowska 1993: 764)

Marian Pilot w *Pantałyku* zdecydowanie przekroczył zakrojony przez badaczkę horyzont filozoficznych bajek tworzonych przez pisarzy zaliczanych do „nurtu chłopskiego”. Jego opowiadania w żadnej mierze nie pełnią funkcji „moralizatorskiej” ani nie przeistaczają się w „wykładnię tradycyjnego światopoglądu”. Przeciwnie: pozostawiają czytelnika z mnóstwem pytań, zawieszonych zdań, niedopowiedzeń, które dopraszają się o kontynuowanie przemyśleń, o reakcję. „Co począć, skoro wszystko począć można?” (Pilot 1970: 76). Świat stał się tak dynamiczny, że z trudnością daje się uchwycić, a „i to przecież do czasu, do czasu tylko: póki nie będzie gorzej” (Pilot 1970: 66). W *Pantałyku* żart staje się demonstracją filozoficzną, a demonstracja filozoficzna — żartem. Oba zbijają z pantałyku, splatają się w przejmujący obraz istnienia. Paraboliczne powiastki filozoficzne Pilota po raz kolejny odkrywają płynność granicy między filozofią i literaturą, zmyśleniem a refleksją egzystencjalną i ontologiczną. Być może właśnie na tej granicy sytuuje się problematyczny pantałyk. Być może to również takie „niestworzonko”.



Bibliografia

- Barthes Roland (2001), *Lektury. Wybór*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, oprac. M.P. Markowski, KR, Warszawa.
- Budzyński Adam (1970), *Co się w Dudach zdarzyć może*, „Tygodnik Kulturalny” nr 27.
- Bury Anna (1987), *Śmierć — życie — miłość, czyli rozbustwienie prozy Mariana Pilota*, „Pismo Literacko-Artystyczne” nr 11.
- Bury Anna (1989), *Proza narracyjna Mariana Pilota*, Uniwersytet Śląski w Katowicach [praca doktorska].
- Bereza Henryk (1978), *Związki naturalne. Szkice literackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Chołódowski Waldemar (1970), *Przyprawianie twarzy*, „Kultura. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” nr 25.
- Dubisz Stanisław (1986), *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945–1975)*, Ossolineum, Wrocław.
- Eysymontt-Zdanowicz Ewa (1983), *Ten zwykły piękny świat bez złudzeń. O twórczości Mariana Pilota*, „Tygodnik Kulturalny” nr 13.
- Fornalczyk Feliks (1971), *Wiedzie powieść, która cała niebywała*, „Nurt”, nr 3.
- Heidegger Martin (1977), *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
- Kułaćka Agnieszka (2011), *Wypowiedzenia performatywne i konstatywne. Teoria aktów mowy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe” nr 9.
- Kuźma Erazm (1970), *Koniec mitu*, „Głos Szczeciński” nr 163.
- Krzemiń Teresa, Pilot Marian (1978), *Pantafikalny świat*, „Kultura. Dwutygodnik Społeczno-Kulturalny” nr 21.
- Meloch Katarzyna, Pilot Marian (1966), *Mariana Pilota pasowanie na pisarza*, „Razem. Miesięcznik” nr 7/8.
- Michalski Maciej (2002), *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” nr 2.
- Nasiłowska Anna (1993), *Parabola, paraboliczność* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Néry Alain (1984), *Les idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*, Diffusion Université Culture, Paryż.
- Pilot Marian (1970), *Pantafik*, Czytelnik, Warszawa.
- Pilot Marian (1975), *Trzy powieści Brunona Jasieńskiego*, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. WFS 25792 [teczka studencka].
- Pilot Marian, Jagoda Wierzejska (2012), *Garść piasku, dwa pelikany*, „Nowe Książki” nr 9.
- Siekierski Stanisław (1970), *Mamidotpis*, „Nowe Książki” nr 16.
- Sinko Zofia (1982), *Powiadka w oświeceniu stanisławowskim*, Ossolineum, Wrocław.
- Stróżewski Władysław (2004), *Ontologia*, Aureus–Znak, Kraków.
- Villiers de l'Isle-Adam Auguste (1893), *Contes cruels*, Lévy, Paryż.
- Villiers de l'Isle-Adam Auguste (1962), *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, t. 1, oprac. J. Bollery, Mercure de France, Paryż.
- Zadura Bohdan (1970), *Stworzenie i feralna trzynastka*, „Twórczość” nr 4.
- Zagajewski Adam (1970), *Lekcje tańca dla początkujących i zaawansowanych*, „Życie Literackie” nr 42.